# IL BARETTI

Fondatore PIERO GOBETTI

MENSILE — EDIZIONI DEL BARETTI: Via Prati, 5 - TORINO

ABBONAMENTO PER IL 1928 L. 15 Estero L. 30 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 1 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno V - N. 9 - Settembre 1928



## La "pittura di genere„

In un saggio tedesco, che leggevo or sono alcuni giorni, sul «concetto e l'essenza della pittura di genere» (1), ho notato che vi è ora, per la pittura di genere, presso i critici, la stessa tendenza che per altri concetti, o piuttosto, per altri «termini» della storia dell'arte: cioè, a convertirli dal senso loro primitivo, che era di estimazione o piuttosto di disistimazione, in concetti di qualificazione (2), ossia di particolari stati d'animo e corrispettive forme di arte. L'autore di quel saggio comincia col riferire le due definizioni che della pittura di genere si sono date in Germania, da B. Riehl (1884) nella sua *Geschichte der Sittenbilder in der deutschen Kunst bis zum Tode P. Breughels des Aelteren*, e di L. Brieger (1922), nella monografia *Das Genrebild, eine Entwicklung der bürgerlichen Malerei*. Pel Riehl, il «pittore di genere» si distingue dal «pittore di storie», perchè questi «rappresenta una situazione di significato generale per la storia del popolo o addirittura dell'umanità, e suo lavoro supremo è di rendere sensibili motivi, pensieri, fini e successi», laddove l'altro «c'introduce nella vita privata degli uomini, mostra gli uomini nei loro costumi e disposizioni, e non dipinge fatti ma stati, e i fatti che adopera gli servono solo a illustrare energicamente uno stato». Per il Brieger, invece, il concetto di pittura di genere deve restringersi a una sola parte di quel che si chiama con questo nome, e in quella parte riconosce «la creatura artistica del protestantesimo». All'una e all'altra definizione il nuovo critico, il Bohm, oppone che essi si attengono alla materia («das Inhaltliche und Gegenständliche») delle rappresentazioni, e non allo spirito o forma che si dica; e perciò egli all'una e all'altra preferisce, come punto di partenza delle proprie indagini, la definizione che si trova nell'*Estetica* del vecchio Vischer, e che determina, come proprio della pittura di genere, il «generale» («Allgemeine») dell'umanità, in quanto non ancora impegnato nelle lotte della storia, e perciò l'umanità «in quanto natura». Infatti, il Bohm, lavorando questo filo, e facendo assai giuste considerazioni sul modo predominante in cui era sentita la natura nel medioevo, — modo spirituale e simbolico che escludeva il sentimento naturalistico della pittura di genere, quantunque si trovasse spesso di fronte e a fatica raffrenasse le ribellioni del mondo e della carne, — viene alla conclusione che la pittura di genere è espressione del naturalismo moderno, e corrisponde alla concezione filosofica dello Spinoza; sicchè tale debbono chiamarsi solo quelle rappresentazioni realistiche non turbate dai giudizi di bene e male, distaccate dalla storicità e contente alla naturalità. Un Peter Breughel — egli dice (cioè l'artista che si suol considerare padre della pittura di genere olandese), — un Peter Breughel non è propriamente pittore di genere: «in lui, a malgrado tutto l'amore che egli ha per le cose, si scorge una secreta tristezza che il mondo non sia come dev'essere; e perciò egli va oltre la pittura di genere» (3).

Ora io non intendo negare punto che nella pittura moderna, come nella poesia e letteratura e in ogni altro gruppo d'arte, si rispecchi talvolta o spesso un sentimento che sorge, poniamo, sulla religiosità protestante, sull'antiascetismo di alcune forme di essa, e simili, o altri sentimenti che sorgono sulla concezione naturalistica delle cose. Dico il sentimento, e non già direttamente il concetto naturalistico, il quale, in quanto elaborazione astratta e meccanica della realtà, non ha nulla da vedere con la poesia e con l'arte: un filosofo naturalista produce, in quanto tale, una filosofia o una scienza, non un'arte: un'interpretazione e non un sentimento. In effetto, i cosiddetti naturalisti e veristi erano, a lor modo, pessimisti amari, cinici, o anche sognatori di ideali e di utopie; e, quando non rappresentavano nessuno di questi o altri sentimenti (valutativi come tutti i sentimenti), non erano poeti e artisti. Ma quel che voglio dire ora è, che non vedo ragione di chiamare le opere di pittura, che si riconducono in qualche modo allo stato d'animo protestante o a quello naturalistico, «pitture di genere»: perchè questo nuovo significato non è già uno svolgimento e una migliore determinazione del significato antico e primitivo di quel termine critico, ma è cosa affatto nuova e diversa. Torniamo dunque (come ho fatto altra volta pel concetto di «barocco») (4), anche qui alle fonti, ossia all'uso e significato originario, e cerchiamo d'intenderlo bene, e di adoperarlo per le necessità per cui nacque e che sono anche necessità nostre: senza vietare indagini di altra sorta o, se proprio così piace, l'uso bizzarro dello stesso nome per cose che, pensate modernamente, potrebbero, a dir vero, essere designate in guisa più conveniente da nomi moderni.

A questo ritorno mi porge occasione un lavoro italiano del Delogu, sulla pittura di genere italiana del sei e settecento (5), che mi pare che stia assai meglio nella realtà storica della cosa. Che cosa vuol dire propriamente «pittore di genere» nel significato originario della parola? Potremmo tradurla, mi sembra, nell'altra di «pittore specialista», contrapposto al «pittore universale», che il Baldinucci definiva nel suo *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*: «quello che dipigne ogni sorta di cose, come storie, ritratti, paesi, marine, animali, frutti, fiori, prospettive, e simili, a fresco, a olio, a guazzo» (6). Le definizioni che il Delogu riferisce del Watelet nell'*Encyclopédie* (1757) e dell'Angeviller (1783) spiegano appunto che «*genre*» serve a designare «de la classe des peintres d'histoire ceux qui, bornés à certains objets, se font une étude particulière de les peindre et une espèce de loi de ne représenter que ceux là», e che «les genres sont toutes les parties de la peinture qui ne sont pas celles de l'histoire». Ciò conferma il Milizia nel suo *Dizionario delle belle arti del disegno* (7): «Pittori di genere sono quelli che si dànno particolarmente a rappresentare certi oggetti. Chi abbraccia e riesce eccellentemente in tutti i generi è pittore di storia. Altri si danno ai paesaggi, e chi ai ritratti, e chi ai fiori, e chi alle bestie, e chi alle architetture». E si legga intero il suo articolo, nel quale contrappone il pittore che fa sintesi, come ora si direbbe, di tutti gli oggetti sottomettendoli a un'idea e, senza perder di mira gli accessorii, li tratta come tali, e il pittore che, non sentendo in sè questo vigore sintetico, si attacca agli oggetti particolari e sceglie «qualche genere secondario il più confacente alle sue disposizioni». Rimane così esclusa una interpretazione, che vedo aver corso in dizionari ed enciclopedie tedesche, ossia che «genere» valga «tipo», e la pittura di genere offra il «tipo» degli individui in questa o quella loro occupazione (8). «Genere» voleva dire semplicemente «specie» o «classe».

Riportandoci a tale significato originario, s'intende la poca stima che andò unita in origine a quella denominazione, e che si è continuata poi, consapevolmente o inconsapevolmente. Leonardo e Michelangelo (ricorda il Delogu) giudicavano la pittura di genere «arte senza sostanza e senza nerbo», come quella che poteva farsi dagli ingegni grossi, a furia di esercizio. Ai giorni nostri il Berenson, nei *Florentine painters of the Renaissance* (9), nota che «in proporzione della diminuzione e della bellezza si sviluppano i germi perniciosi che porta con sè la pittura di genere, l'amore del particolare inutile, e ciò che bisogna chiamare col suo nome: cattivo gusto». Anche quell'accademico Michelangelo della Germania, che fu Peter Cornelius, era assai severo verso di essa, spregiando i pittori di genere come «*Fächler*» (per l'appunto, «specialisti»), ai quali l'arte «non appare nella sua totalità e unità, onde si scelgono una specialità (un «*Fach*») e lavorano solo in essa», laddove «l'arte vera non conosce una specialità separata, ma comprende tutta la natura visibile»; sicchè «la pittura di genere è una sorta di lichene o di escrescenza morbosa sul gran tronco dell'arte» (10).

Si trattava, dunque, di un concetto, come dicevo, di estimazione e, in questo caso, di più o meno indulgente disistimazione, al quale se volessi trovare un corrispondente in poesia e in letteratura, direi che è quello della «poesia descrittiva». In effetti, sciolta o non raggiunta la sintesi, abbandonata o assente un'idea, un sentimento, un'intuizione centrale, non rimane se non la trattazione delle parti per sè, più o meno materialmente, che diventano oggetto di pittura specializzata o di descrizione letteraria. Tutti sanno quanto poca stima godano in letteratura i poeti descrittivi, che abbondano nei tempi di aridità poetica.

Costruito questo concetto critico (che è ben netto, come non può essere il mero concetto empirico di «genere», quando sia riferito a questi o quelli oggetti particolari ed estrinseci con un coacervo arbitrario o una non meno arbitraria enumerazione all'infinito), si può passare a rispondere alla domanda, che opportunamente il Delogu si propone: a quale corrente spirituale sia da riportare, nel seicento e in Italia, il «genere» della «pittura di genere» (posto che i generi letterarii e artistici, pur non avendo validità estetica, indichino, talvolta, a un dipresso, certe correnti spirituali o certe fonti di ispirazione). E anzitutto, in quale relazione la «pittura di genere» sta col «barocco»?

Il Delogu riconosce la convenienza di ridare al «barocco» l'originario senso negativo, che nella critica moderna è andato perduto o è stato contaminato con altri sensi. Egli pensa, per altro (11), che nella pittura, diversamente che nella poesia del seicento, il barocco propriamente detto non abbia parte preponderante, e crede che in essa si possa raccogliere, «più che nel campo letterario, una messe di opere e di anime immuni dal male imperante e di moda»; chè, in poesia, non c'è, nel seicento, nulla che risponda all'apparizione del Caravaggio e al moto che parte dai Caracci (12). La stessa «pittura di genere» gli par da accostare, non alla pseudopoesia barocca, ma alla letteratura dialettale, alla poesia comica, alla commedia dell'arte, e a simili manifestazioni della letteratura secentesca.

Certamente questi riattacchi sono ben visti e opportunamente richiamati; ma a me nasce il dubbio che la pittura di genere (come accade per molta parte della poesia dialettale riflessa, della commedia dell'arte, della poesia comica e grottesca, ecc.) si riattacchi al barocco più assai che a prima vista non sembri: cioè appunto mercè quell'elemento descrittivo, quelle descrizioni «realistiche di bravura», che ho in altro luogo messo in rilievo come uno degli aspetti proprî del barocco (13). Gioverebbe che il Delogu portasse su questo punto la sua indagine, perchè probabilmente giungerebbe a conclusioni di qualche importanza. Del resto, mi pare che egli spontaneamente si sia messo per tale via con l'escludere, come esclude, ogni interpretazione, diciamo così, romantica dell'arte del seicento, col distaccare il «paesaggio» del seicento da quello moderno, col negare una linea di svolgimento che da esso andrebbe fino ai paesaggi del Cézanne e del Segantini. Nel tempo moderno, il paesaggio è lirico; nel seicento, era «pittura di genere», o, come io propongo di chiarire, «descrittiva». «Per i seicentisti — scrive il Delogu (14), — il paese non è qualcosa di diverso da un oggetto di ispirazione qualunque, mentre nell'ottocento fu un mondo di bellezza fenomenica ed interiore ad un tempo», sentito talora con stupore religioso. «Assurdo pensare per moderni quello che pei maestri del seicento era quasi una norma: un pittore specialista in marine, in prospettive, invocava l'aiuto del figurista, che veniva a popolare la scena delle sue appuntite e spigliate macchiette. Altra cosa il paese secentesco, che vive di racconti, che si compiace di fantasmi ed ombre favolose, che allinea iperboliche prospettive, accosta rovine, costruisce foschi castelli, squarcia gravide nubi per trarne il fil d'oro d'un raggio di sole, addensa nembi temporaleschi, fulmina e atterra attorti tronchi di quercia, scioglie vapori di rosa nell'aurora, scatena furor d'elementi, avventa flutti su ciclopici scogli... tutto per inesausta ed indomabil foga del dire, del narrare, per il piacere d'entrare con la propria nella fantasia dello spettatore, suscitarvi emozioni, pensieri: accento quindi teatrale, spazio e profondità scenografici, prospettive forzate all'effetto, sensualismo decorativo, e un verismo, un realismo a metà che non trovano sbocco nel tempo moderno, che si fermano allo sguardo svolto sul vero e si ritraggono ad una elaborazione della visione nel chiuso dello studio, aggiustando la scena, combinando gli elementi, movendo piani e luci col garbo, la malizia, la prontezza del *metteur en scène*». Ora tutti o quasi tutti i caratteri che così il Delogu viene acutamente discernendo, sono caratteri del barocchismo.

Dopo che si è fatta la sua gran parte, nell'esame della pittura secentesca di «genere», al barocco, e un'altra parte all'imitazione dei fiamminghi e olandesi (cioè di una psicologia diversa e lontana), rimane la ricerca delle parti fresche e vive di essa che sono fuori delle correnti barocche e imitatorie o che si sollevano e distinguono in mezzo a queste correnti stesse; quando, per esempio, la pittura di genere prende un accento o festoso o giulivo, o comico o di vaghezza fantastica o altro che sia, e, in questa ispirazione, diventa veramente cosa di bellezza. Ma con opere così fatte si esce dal «genere» (ossia anche dal «genere» del «genere»!) e si entra nell'arte e nella considerazione dell'arte pura e semplice, che non è in funzione di una corrente pratica o di una moda, ma sempre solo di sè stessa.

BENEDETTO CROCE.

(1) FRANZ J. BOHM, *Begriff und Wesen des Genre* (nella *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 1928, vol. XXII, 166-191).

(2) Sulla differenza tra i due ordini di concetti, v. quel che ne ho detto in *Nuovi saggi di estetica* ² (Bari, 1926), p. 234 sgg.

(3) Art. cit., p. 179.

(4) *Critica*, XXIII, 129-43: e cfr. anche nella stessa rivista, XXIII, 366-8, a proposito di un saggio del Weisbach.

(5) GIUSEPPE DELOGU, *Della pittura e di ignoti maestri italiani* (A. Travi detto il «Sestri»), Genova-Sampierdarena, tip. Bosco, 1928, con fig. (estr. dall'*Annuario del R. Liceo Colombo* di Genova).

(6) *Opere*, ed. dei Classici italiani, III, 61.

(7) Ediz. di Bassano, 1797, *ad verb.*

(8) A ciò si è condotti dalla inesatta traduzione di «pittura di genere» in «*Gattungsmalerei*», laddove bisognerebbe tradurla piuttosto in «*Fachmalerei*».

(9) Cit. dal DELOGU, p. 10.

(10) Cit. dal BOHM, nel suo saggio, p. 167.

(11) Op. cit., pp. 7-8.

(12) La parola «barocco» aveva un tempo, in pittura, un senso assai più ristretto di quello che prese poi. In uno scritto di Antonio Bianchini, indicatomi dal Longhi (in *Il Girovago* di Roma, t. II, quad. 3° e 4°, genn.-febbraio 1843, p. 86) si legge: «Ragionando io delle *arti invecchiate*, non ebbi l'animo nè al Barbieri nè al Caravaggio, nè sono questi che col vocabolo nuovo chiamati vengono *barocchi*. Barocchi, invece, si dicono una famiglia di artefici sopravvenuta in breve ai Caracci, come a dire Pietro da Cortona, Corrado, il Maratta e simili, che, invaghiti della vivace mobilità delle figure di Raffaello e della soave efficacia nell'adombrare del Correggio, tentarono di congiungerle insieme e ne vennero a quel partito che voi sapete».

(13) V. il cap. II della mia monografia sulla *Poesia e la letteratura italiana del seicento*, in *Critica*, XXV, 146 segg.

(14) Op. cit., pp. 14-18.

## La IVª Egloga di Virgilio

Nel sistema, se così si può chiamare, dei motivi lirici virgiliani, che muovono tutti dall'intuizione tragico-arcadica della vita, s'innestano naturalmente le aspirazioni all'avvenire. A questo V. era di continuo risospinto anche dal suo sgomento per la fatale impotenza dell'uomo dinanzi al quale, per la sua effimera fragilità dinanzi al tempo. Ora contro il male e la morte vediamo in V. ergersi sempre indistruttibile il castello della bontà e della bellezza, vero mondo ideale dove rifugiarsi, che, appunto perchè ideale, si annuncia come legge di vita. E che altro significa ciò se non che il poeta si appellava con tutte le sue energie all'avvenire, nella speranza di veder realizzata la sua utopia? Questo senso della sua arte si è anzi incaricato di esprimercelo in prima persona nella famosa egl. di Pollione.

Senonchè dove viene a mancare la passione politica, l'uomo, sospinto a universalizzare, non si pone laboriosamente a determinare le forme precise della sua repubblica, ma tenendosi nell'indeterminato, insiste in tono da vate sui caratteri morali e poetici del suo annuncio. Insomma esso acquista dell'ampiezza, della nobiltà, dell'umanità e della necessità della legge morale. Perciò avviene che noi possiamo richiamarci sempre a ideali così umani, che sentiamo l'universalità di pace e di giustizia come virgiliana o, perchè no? anche dantesca. Così si spiega l'interpretazione cristiana di un componimento che del cristianesimo non ha l'intuizione filosofica. Sta di fatto che quante volte noi penseremo di attuare una

più alta legge morale, profeteremo anche noi la nuova grande epoca dell'umanità:

*Ultima Cumaei venit iam carminis aetas,*
*magnus ab integro saeclorum nascitur ordo;*
*iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna,*
*iam nova progenies caelo demittitur alto.*

In questa esaltazione di una vita avvenire moralmente migliore è il valore di questo inno di gioia.

Se tale è il senso intimo dell'egl., che importanza vi possono avere determinate teorie filosofiche e influssi vicini e remoti? Le alte coscienze morali non fanno, come i politici mancati, collezione di teorie sociali. Nè è da vedere in questi versi influssi di messianismo orientale: un'idea così esplosiva, come quella di un messia, avrebbe prodotto ben altri effetti in un uomo meditativo come V. Le stesse note teorie accademico-stoiche sulla vita del mondo non sono determinanti nella sua concezione, ma appena un particolare secondario. La nuova egl. non esce dall'esaminato mondo poetico virgiliano, dall'Arcadia ideale, se non per l'afflato morale e religioso.

Il centro ideale di questa palingenesi, resta sempre il canto, la poesia bucolica. Non vuole il poeta lasciar la poesia dei boschi — *si canimus silvas* —, ma vuole affermare vigorosamente che questa sua Arcadia non è una fantasticheria oziosa, ma un'alta interpretazione della vita e della storia. Perciò, creato il nuovo mondo, egli, per quel che è l'opera sua, non aspira con tutta l'anima che a cantarla arcadicamente, a viver tanto da veder realizzato il suo sogno e cantarlo; e questo è il secondo motivo lirico dell'inno:

*O mihi tam longae maneat pars ultima vitae,*
*spiritus et, quantum sat erit tua dicere facta...*

L'Arcadia, il Menalo, la regione ideale della poesia, sarà testimonio e giudice del canto che gli sgorgherà dal cuore pel mondo finalmente libero dal male.

Noi sappiamo già che cos'è il mondo del male per Virgilio, nè giova insistere. Anche qui è ingiustizia, colpa, affanni continui, guerra, e male dei mali, furibonda cupidigia, menzogna. E' l'ultima delle quattro età delle credenze popolari, l'età del ferro; e insieme l'ultima delle dieci età fissate dall'Academia e dallo Stoa e passate nei vaticini della Sibilla. A questo, che è il male in senso assoluto, si contrappone il mondo del bene, in senso non meno assoluto: giustizia, generazioni migliori di uomini mandate giù dal cielo, pace, rifiorir della terra senza lavoro nè morte di animali e piante nocive, dolce ondeggiar di spighe, uve nate dovunque, miele sgorgante dovunque, niente inganni, niente commerci, niente industrie, niente danaro, niente lavoro, abbondanza di tutto. L'Arcadia come età dell' oro dunque, il regno di Saturno ritornato, nel quale si è affissato ancora l'illuminismo moderno:

*Fu certo, fu (nè d'error vano e d'ombra*
*l'aonio canto e della fama il grido*
*pasce l'avida plebe) amica un tempo*
*al sangue nostro e dilettosa e cara*
*questa misera piaggia ed aurea corse*
*nostra caduca età.*

Incomprensibile è dunque la sorpresa di qualche critico (Cartault) dinanzi all'idea del ritorno del regno di Saturno: noi sappiamo da un pezzo che l'Arcadia è il regno di Saturno, che ciò che fu sarà, che l'ideale è dover essere, che per i poeti la storia idealizzata del passato è la storia idealizzata del futuro, che per Dante, per es., l'impero sarà appunto perchè fu. Fuor di luogo addirittura è la critica di qualche altro (Bellesort) di inconsistenza politica di questa città del sole. Ma il poeta non è riuscito a precisare i colori, a plasmare le forme di questo suo mondo, nè ad animarlo della sua gioia, se non in qualche particolare.

Or quando si realizzerà questo eldorado e in quale fortunata Atlantide? Subito e nel mondo romano. Nè poteva essere altrimenti: ogni uomo si aspetta di veder realizzata la sua utopia durante la sua vita; e i poeti poi anche in queste universalizzazioni non sanno distaccarsi da un piccolo punto del globo, in cui si accentra la loro vita spirituale, Roma, per V., come anche per Dante. Perciò la nuova epoca, pur destinata a realizzarsi gradualmente, attraverso nuovi dolorosi ritorni indietro, in mezzo a nuove guerre, avrà inizio subito, mentre il poeta scrive, lo stesso 40 a. Cr., e ciò non già perchè proprio quell'anno preciso sia fissato dai carmi della Sibilla, (abbiamo anzi testimonianze in contrario), ma perchè in quell'anno aveva il supremo potere nella repubblica un partigiano di Antonio, un nobile spirito di poeta, di moralista e di uomo d'azione, nonchè amico e protettore di V., Asinio Pollione, al quale, come a nessun altri, doveva per le sue qualità precisamente — *adeo* — competere il compito — *te consule* — di cominciare a realizzare gli ideali del poeta, di dare inizio alla nuova magnifica epoca dell'impero e della storia del mondo — *teque adeo decus hoc aevi, te consule, inibit* — e già si era adoperato alla pace di Brindisi, e presiedeva dunque allo stato finalmente pacificato. E, fortunata coincidenza, gli nasceva quello stesso anno un fanciullo, che avrebbe così avuto la fortuna di vivere nell'età dell'oro iniziata da suo padre console, anzi di avervi gran parte. A questo figlioletto dell'amico, e non al *puer* più che ventenne Augusto Sotere (Kukula), s'attacca il poeta con la delicatezza di un padre, che riversa sulla sua creatura pur mo'nata la piena del suo cuore, la generosità e la nobiltà delle sue aspirazioni; e questo è il terzo motivo lirico, più umano e personale, l'inno al neonato, che noi ricantiamo ad ogni neonato. E' ai figli che noi affidiamo il cuore del nostro cuore, il compito di realizzare nella vita storica le nostre aspirazioni più sante, prodotto di sforzo e di rinuncia, di salire più su del grado di vita morale da noi raggiunto, di continuarci nello spirito, eternandoci. L'ipotesi del figlio di Ottaviano e di Scribonia (La Nauze, Skutsch, Wardo Fowler, Terzaghi, Boissier, Church) lede i diritti della poesia.

Ma qual è il compito di questo fanciullo? Quello di continuare l'opera paterna — *patriis virtutibus* — poichè, giova ripeterlo, se il fanciullo nasce quando s'inizia la nuova età di Saturno, è sempre il padre che intanto vi dà inizio, con la sua opera di console, liberando il mondo dagli ultimi avanzi del male e dalle continue apprensioni di nuovo male. Lungi dal redimere il mondo con la sola sua apparizione, con la sola sua vita fra gli uomini, questo fanciullo bisogna che prima si faccia grande, bisogna che comprenda e accetti la sua missione di continuatore e perfezionatore:

*At simul heroum laudes et facta parentis*
*iam legere et quae sit poteris cognoscere virtus...*

Cittadino romano, figlio di genitori di elevata condizione e discendente di antenati, i cui servigi in onore della repubblica formavano la gloria della casata, è destinato al *cursus honorum*, che compirà, come qualsiasi altro mortale, nella virilità: *ubi firmata virum te fecerit aetas.* Ma a che sarà indirizzata la sua politica? Alla pace, alla sospirata pace, stabilita da suo padre:

*Pacatumque reget patriis virtutibus orbem.*

Non consento dunque col Cartault che la opra sua manchi di determinazione. Pure questo fanciullo non è un fanciullo comune. D'accordo; non per altro siamo in Arcadia; è un fanciullo arcade, destinato a diventare, dopo morte, un dio arcade, superiore certo all'amico di Titiro, un nuovo Dafni piuttosto, accettato da tutto il mondo romano. Non certo il bambino di Isaia, non certo un messia orientale o romanizzato. Nato con la protezione di Diana Lucina e di Apollo, è destinato al cielo, il poeta lo sente sin dal principio:

*Ille deum vitam accipiet et ipse videbit*
*permixtos heroas et ipse videbitur illis...*

proprio come toccò al bel Dafni, che, assunto nell'Olimpo, non rifiniva dallo stupore di guardarsi d'intorno. E assicurerà la pace, come è compito preciso di Dafni.

Ora intorno a questo putto l'Arcadia celebra la sua solita festa di colori, distende i festoni del suo corteggio decorativo. Come cresce lui a preparar la sua opera, così la terra dà i suoi primi frutti; quand'egli è uomo maturo il miracolo della produzione spontanea è compiuto - *omnis fert omnia tellus* -, l'età dell'oro si è realizzata in pieno. Così è fatale che sia, è bene che sia. E' dunque la natura che si stringe intorno al nuovo essere straordinario ad accompagnarne l'ascesa, che subordina la sua opera a ciò che lui vorrà fare. Ben si può dire questo fanciullo *cara deum soboles, magnum Iovis incrementum;* la sua vita appartiene all'universo, di cui forma la gioia, agli dei di cui continua l'opera di pacifico reggimento, accrescendola, sulla terra.

*Aspice venturo nutantem pondere mundum*
*terrasque tractusque maris caelumque profundum,*
*aspice, venturo laetantur ut omnia saeclo.*

Questo universo, vacillante per tante sventure, per tanti terrori, è preso da una commozione nuova, da un fremito di gioia, la schietta lirica della gioia, all'apparire del fanciullo, e ciò pel presentimento del futuro che non può mancare.

O ideale Arcadia di giustizia e di pace! O bellezza del mondo! O liberazione dalla sofferenza e dalla rassegnazione che non è rassegnazione. Sei destinata a realizzarti davvero? Diverrà divino questo mondo? Potrà veramente l'uomo accettarne l'ordine, riconoscerne le divinità? Si redimerà per opera dell'uomo? E come?

Questo preannuncia il sorriso dell'universo? Questo ci serba la vita? Oh rapimento dell'ideale! Ma potrà l'uomo osare tanto? E perchè anche sognare ci è sofferenza?

Che vuole la nuova culla, pur mo' schiusasi? Che dice il fragile infante, intorno a cui si stringono i genitori, intorno a cui volarono i nostri sogni più audaci? Basta, coi sogni! Ecco, il neonato ha sorriso, si è rivolto alla mamma per sorriderle.

La madre è ancora spossata dalla grande fatica: ha tanto sofferto! ma pure si affretta a rispondergli con un sorriso. Oh! sorrida di nuovo il fantolino, cominci, impari; dia segno che già conosce la mamma, la ricompensi di tante pene! essa che anche ora pensa a tante cose... Si schiuda alla vita dell'anima...

Che cosa nasconde in sè l'avvenire per noi, per questo nuovo essere? La fortuna prodigiosa dei Dioscuri, dopo la lotta? di Ercole; dopo l'immane fatica? Questo cantano i poeti, ma sarà un grande, *rex erit*, dice la nutrice paziente. Certo, sarà un dio, deve diventare un dio, cogli anni, attraverso le lotte e la fatica. Il mondo non si redime se non con isforzo, nè per volontà esterna di un dio. Porta l'infanzia di quest'anno i segni della destinazione alla grande opera? Oh! ma ora non è che un fragile esserino. Sorridano i piccoli! si guardino da non sorridere, da non rispondere con l'affetto all'ansia sorridente delle genitrici.

*...qui non risere parenti,*
*nec deus hunc mensa, dea nec dignata cubili est.*

Queste e simili immagini e fantasticherie suscitano gli ultimi pochi versi. Il procedimento artistico è analogo a quello dell'egl. di Titiro; l'inno al neonato raccoglie inaspettatamente le sue ali in un breve punto; poche note, staccate, ripetute, grande sospensione e concentrazione di affetti intimi, casalinghi, la cui delicatezza è tale che non è consentito dubitare del significato schiettamente umano di questa egloga travagliatissima.

TOMMASO FIORE.

Da uno studio sulla *Poesia di Virgilio*, di prossima pubblicazione.

# Antologia

## degli ultimi vittoriani

### Robert Buchanan

Il Buchanan (1841-1901) è, con il suo coetaneo e intimo amico David Graf (1838-1861), tipico rappresentante della scuola poetica scozzese, da Burns in poi fedele a un indirizzo individualistico e romantico.

Giornalista, critico, polemista si aprì la strada lottando contro l'ostilità della letteratura accademica; i suoi romanzi (come *L'ombra della spada*, 1876) e i suoi drammi moralistici ebbero una fortuna molto superiore al loro pregio intrinseco, ma altrettanto effimera; tra le sue numerose raccolte di versi; — da *Idyls and Legends of Inverburn* (1865), *London Poems* (1866) e *North Coast* (1867-'68) a *The Book of Orm the Celt* (1870), *Miscellaneous Poems and Ballads* (1878-'83), *The City of Dream* (1889), — si raccoglie invece qualche lirica di vigorosa struttura e di intensa vivacità. Storicamente, Buchanan ci conduce da Morris a Kipling.

La lirica qui tradotta è da *North Coast and other Poems*: e si riferisce a una battaglia perduta dai ribelli scozzesi nel periodo del «Covenant».

### La battaglia di Drumliemoor

Sbarra la porta! Smorza il lume che nella notte risplende e guida l'orma sanguinosa dei loro piedi;

stringiti il bimbo al seno, che stia zitto, e non attragga le loro ricerche; — spegni con l'acqua le brage del focolare.

Moglie mia, ora siedi tacita e ascolta! tieni la mia mano nell'ombra: — o Jeannie, noi siamo dispersi, proprio come nebbia al vento.

Fu laggiù a Dromliemoor, dove essa si adagia sulla spiaggia — e guarda i frangenti della baia,

nel cimitero dei morti, dove l'erba è tre volte rossa — del sangue di quei che dormono sotto l'argilla;

erano là gli Howiesons e la gente di Glen Ayr; — là ci raccogliemmo nel cupo della notte a pregare.

E che? sedere a casa nello spavento, quando la voce di Dio mi era nell'orecchio, — quando i ministri di Baal sgozzavano il gregge del Signore?

No! là io mi schierai, con la lunga falce in pugno, — perchè sanguigna era la messe che avrei dovuto mietere;

e il Signore era nei suoi cieli, con mille occhi terribili, — e il suo alito turbava gli abissi.

Ogni uomo della banda portava la sua arma in pugno, — sebbene tutti fossero ignudi di elmi e di scudi,

e non uno sapesse che cosa doveva fare, — se il Nemico ci fosse piombato addosso d'improvviso.

Bianchi, spettrali erano i nostri sguardi, ma non già di terrore; — il Signore Iddio nostro assisteva alla nostra preghiera.

Oh, solenne, triste e bassa sorse la cupa voce di Monroe, — ed egli maledisse con la maledizione di Babilonia la corrotta;

non potevamo scorgere la sua faccia; ma un lucore era al suo posto, — come la fosforenza della spuma sul lido;

e gli occhi di tutti erano annebbiati, perchè su lui tutti si fissavano; — e il mare riempiva le sue pause con il suo clamore.

Ma quando, in pacati accenti, Kilmahoe intonò il salmo, — con la dolcezza della voce di Dio sulla sua lingua,

a una voce lodammo il Signore del fuoco e della spada, — e quella voce s'alzò più forte del vento invernale,

e tra le stelle della notte salì alta sul vapore delle tempeste, — e un nembo si raccolse intorno a noi mentre cantavamo.

Terribile a udirsi il nostro grido sorgere profondo e squillante, — se ben non potevamo vedere i gridatori del grido,

ma cantavamo e brandivamo le spade e ci toccavamo l'un l'altro le mani, — mentre un sottile velo di nebbia separò i nostri visi dal cielo;

improvvisa, strana e bassa fischiò la voce di Kilmahoe: — Impugnate le armi! attendete in silenzio! son qui, son vicini!

E ascoltando, coi denti serrati, potevamo udire attraverso l'erba folta — il calpestio dei cavalli, come volavano;

nessuno fiatava, tutti erano silenti come la morte, — e stretti insieme rabbrividendo ci accostammo,

più fonda intorno a noi cadde la cieca tenebra dell'Inferno, — e... il Nemico fu in mezzo a noi prima che lo sapessimo!

Allor sorse il nostro grido di guerra, tra le imprecazioni dei nostri nemici, — nè faccia d'amico o nemico potevamo distinguere;

ma io colpivo e tenevo il mio posto (fidando in Dio che guidasse la mia mano); e colpivo, colpivo, e udivo i cani dell'Inferno latrare;

caddi sotto un cavallo, ma lo giunsi con tutta la mia forza, — e lo squarciai con la mia falce nell'ombra.

Mentre ci battevamo, senza sapere qual mano ci stringesse la gola, — qual sangue sprizzasse caldo fino agli occhi nostri,

sentivamo un fitto vento di nevischio scivolare sopra di noi dalla collina, — e mormorare nelle pause delle nostre grida;

ed ecco, dentro un attimo, si levò la cortina della bruma, e la pallida luna versò un raggio dai cieli.

O Dio! era una vista che faceva imbiancare i capelli, — e dal terrore raggrumarsi il sangue del cuore,

a vedere i nostri volti biancheggiare nella tenebra a mala pena rotta da un barlume, — e gli ammazzati a terra giacenti nel sangue:

mentre a fiocchi, senza suono, cadeva intorno con tanta pace — la meravigliosa bianchezza della neve!

Sì: e più denso, sempre più denso si spandeva il pallido silenzio del Signore, — (dal cavo della sua mano lo vedevamo versato),

e si raccoglieva là intorno a noi, che in lamentosi conati cercavamo l'aria; — mentre, sotto, la neve era alta già un cubito e tutta tinta di rosso;

e tosto, qualunque corpo fosse abbattuto giù nella battaglia, era sepolto dal nevischio prima ancora che fosse morto!

Allora infine scorgemmo tutta la forza delle soldatesche, — perchè sempre più dense affluivano le loro schiere,

e ai lampi delle loro pistole apparivano d'un pallore cinereo, — e l'azzurro acciaio delle loro spade brillava cogliendo i riflessi della luna.

Ma una morente voce gridò: «Fuggite»... Ed ecco, a quel grido — un panico cadde sopra di noi, e ci mettemmo a gridare.

Acuto e spaventoso si levò, nello spiaccichio del sangue e dei colpi, — il nostro urlo al Signore che ci lasciava morire;

e il Nemico e noi gridavamo la nostra s[illegible] a Dio, ma i servi del Nemico abbattevano l'uomo forte nel suo grido;

il Signore taceva in cielo: l'unica sua risposta — era la neve che cadeva, cadeva, dal cielo.

Allora fuggimmo! crebbe la tenebra! attraverso il freddo nevischio volammo via, — ciascuno da sè, sì, ciascuno diviso dai suoi compagni;

e io udivo sull'ali del vento raggiungermi il calpestio degli zoccoli ferrati dietro a me — e le grida di quei che morivano nella paura.

Ma io conoscevo a mente ogni sentiero, anche nell'oscurità della nebbia; — e tutto il giorno mi tenni nascosto, e ora son qui.

Ah, raccolti in una tomba sola stanno gli uomini santi e arditi, — e accanto ad essi i maledetti e gli orgogliosi;

là sono gli Kowiesons, e i Wylies di Glen Ayr, — Kirkpatrik e Mac Donald e Macleod.

E mentre la vedova piange, ecco la mano di Dio intorno alle loro ossa — riversa il suo bianco sottile mantello ghiacciato, come un sudario.

Sulla montagna e nella valle le nostre donne appariranno pallide, — e più pallide quando l'oceano si gonfia ululando;

sepolti sotto il bianco sudario della neve, senza una pia prece, senza un rito — giacciono gli amati ch'esse cercano nell'oscurità;

più profonda, ognor più profonda la neve sul monte e sulla valle s'effonde — e più profonda, più profonda ancora è la loro tomba.

---

# Il canzoniere di Storm

Il canzoniere di Storm è un delizioso *album* di momenti musicali — di stati d'animo tenui come guizzi di luce in una ombria di crepuscolo. Le liriche che si susseguono timide hanno tutte il carattere di macchie di colore è di luce o di armonie statiche e piumose nelle sbavature della forma smarginata. Non avendo nello sfondo un contenuto razionale che le origini — non traducendo visioni strepitose di politica o di morale, e quindi lontane da complicati problemi, da complesse filosofie — nel giro delle strofe in cui si presentano al lettore — appaiono piccole masse vive di un tremolio rapido e luminoso: specchio d'una sensibilità fine che intuisce e rende per mezzo di impressioni immediate o gruppo di impressioni la realtà che le suscita. E' quindi una poesia fatta di soli momenti sensibili — tepida quasi sempre, che alla lettura si consuma in un vapore sottile, lasciando in noi un senso vago di colore e di melodia: un modulare lieve lieve in quel suo vellicare la sensibilità del lettore fino a suscitargli la visione istantanea e fugace d'un paesaggio, l'emozione d'un momento d'amore, il raccoglimento nel dolore. Poche strofe: a volte, pochi versi — a piccoli tocchi, pagliettati di luce sfuggente: spesso una realtà vista attraverso una velatura in cui la forma si sfiocca, perde il contorno. Con un senso malioso del remoto, del passato: poesia che si melodizza in elegia fluida, senza rivolgimenti e sviluppi magniloquenti. Mai fino al singhiozzo — il rimpianto, che è tanta parte di questa lirica, resta nel sospiro — che, emesso, si perde rapidamente, lievemente.

La poesia di Storm è stata chiamata la poesia dei ricordi, della rimembranza. E a me pare che il Meyer e il Biese e l'Ermantinger siano nel giusto quando sentono nel passato il tono di fondo della poesia stormiana — e specie i due ultimi osservano che lo stesso presente è dal poeta proiettato e vissuto nel tempo remoto. Poesia dei ricordi è quella di Storm, anche se in lui — come ha obbiettato l'Alfero in un suo saggio fine ed acuto su *Storm lirico* — non manca il senso della realtà presente, *nè sono assenti accenti vivaci e virili*. E' dal passato che il poeta guarda il presente: ed è dalle rimembranze che deriva il suo maggior fascino: il ricordo è in lui come la bruma leonardesca che — allontanando gli oggetti, le forme pittoriche — li vela di nostalgia, di un *pathos* elegiaco. La realtà stessa, vista attraverso questo velo, acquista un'apparenza fantastica, irreale, di fiaba; un che di oscillante che le dà una vaghezza musicale. Anche quando esprime gioie e dolori attuali — o nella lirica politica, o nel vivere l'incertezza misteriosa dell'al di là, o nell'amore — Storm, in questi stati d'animo, lascia affiorare l'ombra del passato che li intenerisce e ne aumenta la melodicità. E nelle stesse novelle, anche in quelle più realistiche, in cui pare si ponga « duri assillanti problemi umani » — il fatto remoto, il ricordo è impastato con il fatto vivo: a volte appare come tara ereditaria a immalinconire gli attori della narrazione: se nei primi racconti il passato fa da sfondo — e la malinconia, la dolce melanconia nasce dal contrapposto del presente con il tempo che fu — negli ultimi il cumulo dei ricordi è in mezzo ai personaggi stessi, anzi si può dire che è da essi che questi affiorano. Storm era un'anima elegiaca, tenera — tutta contemplazione e sensitività — e il rimpianto e la nostalgia non potevano non essere le sue note peculiari; nel passato, e in genere in tutto ciò che è stato e che non può più ripetersi, è il rifugio delle anime sensibili, per le quali il presente — anche non rinnegato — si dirada nelle penombre azzurre del lontano: o perchè troppo fugace nelle sue gioie per lasciarvisi esaurire — o perchè distante dal proprio ideale.

*L'amore*, la *patria*, la *famiglia* — sono i motivi dominanti nell'arte sensitiva del poeta di Husum. « Privo dell'audacia dei romantici — ha scritto giustamente l'Alfero — spinti dalla *Sehnsucht* sempre verso nuovi cieli, nuove terre, spinti a popolare dei loro sogni le lontananze azzurre — egli si attacca invece solidamente alla sua famiglia, alla sua vita, alla sua terra, e qui si crea il suo mondo ». Ed è un mondo di tenui intime cose: nelle novelle e nel canzoniere. Commozioni tenere per la casa paterna nella notte di Natale o per il giardino ombrato del profumo di viole a ciocche; dove un giorno inseguì con la fantasia folletti e fantasmi cari — o per l'angolo remoto della soffitta con i suoi logori oggetti che hanno odor di vecchio; visioni rapide della cittadina borghese e provinciale con i vaghi sciami di giovani, compagni di studio e di gioco; ricordi di raccontate fiabe, vive dell'alito della nonna narratrice nel tepore delle sere autunnali. La famiglia ha vita per lui non solo nelle gioie e nel dolore del presente, ma nella tradizione anche, nelle figure stinte dei ritratti degli antenati, nel velo di polvere e di vecchiume dei mobili, nelle vaghe lontananze: come nelle lontananze fantastiche della leggenda vive la sua terra, di cui egli riecheggia il paesaggio con un senso mite di melodia — la landa deserta e sconfinata, il mare scuro e solitario, senza la gioia dei canti e delle vele — il ritmo monotono delle acque intorno alla terra brulla e silenziosa. Il presente stesso della sua famiglia e della sua patria — l'amore per i figli e per la sua donna, l'ansia di libertà, il desiderio di rinascita del paese natale, la visione d'un suo avvenire migliore — acquistano un colore speciale da questi elementi remoti che ne incorniciano la rappresentazione: tono elegiaco sostenuto da un senso vivo della fugacità delle cose belle e amate, che è in contrasto con l'amore stesso per esse. La sensibilità del poeta è reattiva; vive del fascino e della seduzione che esercitano su di lui i guizzi della gioia e della bellezza nella loro caducità melanconica; e la sua anima di sognatore è tutta in quegli attimi in cui egli riesce a fermare, in un'immagine, l'apparenza del bello — anche se consapevole del suo sfiorire, e se nel presente sente già il passato.

Il paese e la famiglia; la casa nel suo tono melanconico del tempo che fu — e il paese sentito a volte nell'aspirazione del cittadino ad una migliore realtà storica, a volte nel paesaggio monotono di torbiere, di acque abbandonate, di macchie di boschi e di stagni — ora nel passato leggendario. Ma accanto ad essi c'è anche l'amore; e con note diverse, rispondenti ai diversi momenti in cui fu vissuto. Nei primi canti, la sua lirica amorosa si presenta nella forma della poesia heiniana; un po' stereotipata in quel vezzeggiare e carezzare l'amata capricciosa, con cui il poeta gioca a baci e carezze, per riceverne smorfie e graffi qualche volta. Nelle poesiole a periodi brevi, con giri di frase velina, immateriale, la lirica è melodia e ritmo; son piccoli rivoli tematici su un ritmo cullante e facile. Poco sangue, s'intende, in queste schermaglie amorose: sono ancora fatto letterario, più che vita vissuta. La stessa punta ironica ed amara così frequente nel *Buch der Lieder* di Heine, e in cui il poeta di Düsseldorf scarica la sua amarezza d'amore — ha un carattere piatto, sa del costruito. La tristezza dell'abbandono, il rimpianto, il pascersi di ricordi — sono ancora immagine astratta, sradicata dalla vita: spesso rivelano più abilità di mano che profondità di sentimento:

*Lebwohl, du süsse kleine Fee!*
*Ach! eh! ich dich nun wiederseh'*
*Wieviel Paar Handschuh sind verbraucht!*
*Und wieviel Eau de Cologne verraucht!*

(Addio, dolce piccola fata! Ah! prima che ti riveda, Quante paia di guanti avrai consumate? Quanta acqua di Colonia si sarà evaporata!).

Strofa di derivazione heiniana; ma l'ironia è esteriore, meccanica; e calcolato è l'effetto sull'animo del lettore. Quello stesso voler apparire un torturato dell'amore, quel voler mostrare il cuore che sanguina — sa di posa, anche se si presenta in un dolce vapor di melanconia. Non mancano certo, nelle prime liriche, accenti veri di poesia; ne ha rilevati l'Alfero; se ne possono aggiungere ai suoi degli altri. Sono però attimi, in cui il poeta futuro balena timido e delicato. Lo scherzo in tono minore in « Rechenstunde »:

*Nun rechne mir doch zusammen:*
*Vier Augen, die geben? Blicke!*
*Und — mach mir keinen Fehler!*
*Vier Lippen, die geben? — Küsse:*

(Ora, assommiamo pure: Quattro occhi, che danno? Sguardi. E — non sbagliarti! — Quattro labbra, che danno: — Baci:).

il motivo di serenata in *Ständchen*, battuto su ritmo di chitarra *langoureuse et monotone*, in una chiaria lunare sull'umidore dei prati:

*Weisse Mondesnebel schwimmen*
*Auf den feuchten Wiesenplanen;*
*Hörst du die Gitarre stimmen*
*In dem Schatten der Platanen?*

(La bianca nebbia lunare fluttua sugli umidi prati. Senti accordare nell'ombra dei platani la chitarra?)

il quadretto di genere ma pieno di vita in *Dämmerstunde*, che riappare poi in *Herbstnachmittag*. Un interno di stanza avvolto nella penombra e nel silenzio, mentre gli ultimi raggi del sole filtrano tra le tendine; col chiacchierio dei vecchi che arriva stanco al poeta e all'amata, che è tutta « in quelle inerti mani operose » e « in quel rosso riverbero che illumina la fronte »; con l'incanto dolce e lento del silenzio profondo nel tramonto rosso di sole, che irradia due cuori nella felicità senza parole.

L'amore per Costanza ha un carattere diverso; e diverso è quello per Doris; e l'arte che sa tradurre i vari sentimenti è più stormiana. Umano — fuori delle riminiscenze letterarie — l'uno e l'altro; ma riposato, sereno l'amore per la prima; più tormentato e scoppiettante quello per la seconda. Il sentirsi felice, nel possesso completo della donna del cuore — adagia l'anima del poeta in una serena contemplazione, che è un oblio lene del mondo: un naufragare dolce nell'occhio della sua creatura, che lo fissa e gli fa sentire bella la vita solo per quest'amore. Riposare accanto alla cara — dice il poeta — spingere lo sguardo lontano, disperdersi, ritornare poi all'amata... stando ai piedi il mondo — che dolce far nulla!

*Rückkehren dann aus aller Wunderferne,*
*In deiner Augen heimatliche Sterne.*

(Ritornare poi dalle magnifiche lontananze alle patrie stelle dei tuoi occhi).

La poesia si assottiglia in velo per esprimere questa tenuità di desideri; è vapore tenue che avviluppa e assopisce nella vaghezza dell'azzurro. E in quel soffio di dolcezza crepuscolare, il lettore smarrisce la lirica nella musica, che stende l'arabesco dolce della sua melodia nell'impalpabilità della *rêverie*. In *Auf dem Segeberg* l'occhio del poeta che scorre sul paesaggio nutre la sua anima d'un commosso senso d'amore: attraverso il cilestre che sfuma lontano arriva una musica fluida dolce: il canto delle allodole che sale dai prati, dai boschi — e lascia l'eco tra le siepi e gli alberi. Il poeta ha accanto la sua donna: una pienezza di felicità lo coglie; e paesaggio ed amata, natura e donna, si fondono in una unica impressione di bellezza. E' l'amore che colora di una dolce armonia lo sfondo; ed è il paesaggio che inquadra e sublima la figura umana. Le cure, le angoscie svaniscono lontano — residuando una melanconia, un'obliosa malinconia.

*Die Schatten, die mein Augen trübten,*
*Die letzten, scheucht der Kindermund.*

(Le ombre che velavano il mio occhio, le ultime, le scaccia la bocca di fanciullo).

L'amore per Costanza implica l'amore per i figli; l'idillio dell'amore è l'idillio della famiglia. Famiglia che non distrugge l'amore — ma lo rende più puro, svuotandolo della eccessiva passionalità; più eguale, direi, nella intimità soave a cui partecipa l'ingenua covata dei fanciulli.

*In Kinderlust die Wangen glühen,*
*Die Welt, die Welt — o wie sie lacht!*

(Nella contentezza di bambino, le guancie avvampano. Il mondo, il mondo — oh come ride!).

Ma l'idillio si appunta ad elegia: è la malinconia che sorge dal seno della gioia. Perchè, se il poeta gode fin quasi a svenirne, ed è d'una passionalità dolce — a sentir passare la mano dell'amata sui suoi occhi, sulla sua fronte, sulle guance, a spianare le rughe, e fugare le ombre — sente d'altra parte la fugacità di queste emozioni; e il pensiero della morte getta un'ombra sulla sua anima. Nel tempo che corre, che come ingiallisce e fa avvizzire le foglie nel nostalgico autunno increspa e incanutisce la bellezza umana — egli vive la profonda tristezza della dolce età che tramonta. E se — dinanzi ai fili argentei che s'insinuano nella chioma della sua donna — cerca di sviare l'anima dallo sfiorire della bellezza fisica per richiamarla allo spirito, il fluido del tempo lo vela leggermente: e la melanconia della bella amata scivola in lui.

*Aus deiner milden Frauenaugen*
*Brichtgar zu melancholisch Licht...*

---

*O schaudre nicht! Ob auch unmerklich*
*Der schönste Sonnenschein verrann...*
*Es ist der Sommer nur, der scheidet...*
*Was geht denn uns der Sommer an!*

(Dai tuoi dolci occhi femminei rompe una melanconica luce...

---

Oh! non temere! Anche se inavvertito il più bello splendore del sole è scomparso — è solo l'estate che se n'è andata. A noi che importa dell'estate!).

E' solo l'estate che passa — conforta il poeta: ma con l'estate egli sente che passa anche la vita — e gli ultimi versi si colorano di un'amarezza pensosa.

In Doris il poeta canta l'amore proibito — che è desiderio, passione non destinata ad aver soluzione: e la poesia vibra di questo tormento che arrossa l'anima impotente a sgropparsi e sfogare. Di fronte al pittoresco e al musicale della poesia di Costanza e della famiglia — ed a quel tono sentito ma sommesso, come il circolare caldo della luce solare nelle penombre della bruma — questo per Doris è tutto uno scoppiettare: è un'accensione rapida che fissa l'anima del poeta in una immagine di cui non può liberarsi; perchè, quanto più cerca d'uscirne, tanto più vi si abbandona doloroso e gaudioso.

*Ist, doch die Seele mein*
*So ganz geworden dein,*
*Zittert in deiner Hand,*
*Thu ihr kein leid!*

(La mia anima è dunque diventata tutta tua; trema nelle tue mani. Non farle male!).

E' un tormento: e tanto più grave, perchè la rinuncia a cui il poeta è costretto è accompagnata dal sentimento dell'inestinguibilità della sua fiamma. C'è dell'amarezza nelle strofe nervose, da cui traluce — accanto alla sconfinata tristezza del sacrificio, del dolore dell'abbandono — l'inquietudine della donna che si morde a sangue le labbra e tace e cammina ed ha « la mano bianca » « e dolce il viso ».

*Du bissest die zarten lippen wund,*
*Das Blut ist danach geflossen...*

(Tu ti sei morse le belle labbra a sangue, ed il sangue ne è sprizzato...).

E c'è rimpianto — un ritornare continuo al passato dalla rinuncia del presente. Il bisogno d'amare ed il dovere di fuggire — il ricordo della passione vissuta e la visione della fine, nell'impossibilità di rinnovare il tempo che fu — drammatizzano questa vicenda d'amore, che nella lirica *Weisse Rosen* ha un'accoratezza commovente e maliosa:

*Der Mund, der jetzt zu meiner Qual*
*Sich stumm vor mir verschliesst,*
*Ich habe ihn ja so tausendmal,*
*Viel tausendmal geküsst.*

(La bocca che ora per mia sventura innanzi a me ammutisce — tante volte io l'ho baciata).

E' c'è l'abbandono: la strada solitaria — la donna che si allontana. Poi il giardino che tace, il sentiero che s'abbuia, le nuvole che scivolano nel cielo, il vento autunnale che mormora. Il poeta è stanco fino a morire: con l'amata se ne va il meglio della sua vita, e tutto ciò che è d'intorno, è vuoto — inutile cosa.

*Ich bin so müd zum Sterben;*
*Drum blieb ich gern zu Haus,*
*Und schliefe gern das Leben*
*Und Lust und Leiden aus.*

Storm vive minuto per minuto l'angoscia della separazione; la nostalgia che nasce dal ricordo dei canti e dei baci del passato si fonde ai bagliori dell'ultima ebbrezza — a rendere più straziante la rinuncia. Con voluttà egli coglie le ultime gocce di questo sua sensuale amore: e vuole che la donna — ora che è nella colpa — si conceda tutta. Finire, sì; ma finire nella piena accensione, nell'abbandono pieno dell'uno all'altra. E' l'estremo desiderio; esaurirsi, prima di abbandonarsi; desiderio tanto più ardente perchè il poeta sente che la stessa ansia è nel cuore della donna:

*.... ddeiner Pulse tiefes Schlagen*
*Tut liebliches Geheimnis kund.*

(Il profondo battito del tuo polso rende manifesto il tuo caro segreto).

La poesia qui canta con la sommessa accoratezza d'un violoncello, a frasi larghe, vellutate, su un ritmo appena affiorante dalla trama melodica della lirica. Le quartine, direi, s'impastano a formare un'unica massa liquida nel circolare luminoso della passione così dolce nella sua dolorosa verità. Quando l'ultimo verso si chiude — resta in noi un'eco che è più cullante di ciò che si è letto. Le frasi che s'ingranano in quel tema lento e appassionato residuano un senso di stanchezza che è anche amore di pace: una volontà d'abbandono che è desiderio d'oblio — ma con l'oblio e la pace anche la dolcezza del ricordo che esprime tutta la vita.

*So lass mich denn, bevor du weit von mir*
*Im Leben gehst, noch einmal danken dir...*

(Permettimi che, prima che vada lontana da me nel mondo. — Ancora una volta ti ringrazi).

Quanta finezza e raffinatezza in quella mano nervosa della donna che porta impresso il desiderio che la bocca tace: quella fine traccia di dolore che rivela l'ansia vissuta nella notte che posò su un cuore ammalato!

*Die Hand, an der mein Auge hängt,*
*Zeigt jenen feinen Zug der Schmerzen,*
*Und dass in schlummerloser Nacht*
*Sie lag auf einem Kranken Herzen*

(La mano, alla quale il mio occhio si posa, porta i fini segni dei dolori, e mostra che nella notte insonne posò su un cuore ammalato).

Poi Costanza morì — ed il poeta trovò nella donna che aveva amata l'educatrice dei figli; un'anima a cui affidare la sua stanca delle traversie.

Ma — oltre e più che nell'amore — la poesia di Storm vive nel paesaggio: senso davvero moderno, modernissimo, della natura — sentita nella luce, nel colore, nella musica infinita, negli infiniti profumi: impressionisticamente. Fuori, direbbe un pittore, dalle forme contornate, il paese è reso a contrasti e vibrazioni di colori e di luce. La vita delle cose è — come negli impressionisti — decomposta, riflessa in mille modi, e resa a volte in linee mobili viventi, con formicolio di luci in direzioni variissime; e in quelle linee e in quei lumi — in quelle macchie e in quelle sfrangiature — l'anima del mondo scorre fluida, calda di *pathos* nelle efflorescenze mutevolissime del colore. Un colore a volte impregnato di luce — su un piano pittorico palpitante: a piccoli tocchi irregolari, a rendere i diversi momenti del quadro che si presentano, nello stato d'animo in cui vive il poeta — accendendosi rapidamente l'uno dietro l'altro — come voci musicali concorrenti da direzioni opposte a formare la trama polifonica. Non c'è mai in Storm un disegno accanito — un perseguire della linea, forme plastiche in tutte le loro minuzie; è tutto un fare aereo, direi; e mobilissimo. Attimi appena, che lasciano nel lettore il senso d'una forma-colore, una impressione di paesaggio in riverberi, in ombreggiature: tanto più fascinosi quando vaporano — riverberi ed ombreggiature — penetranti onde di profumi.

Paesaggio — stato d'animo. Come vive — in *Waldweg* — in quel meriggio estivo, l'arsura, la calura, la stasi! e nel sole che spossa e balugina in inquieti barbagli — quel comparire e' scomparire, lontani, vicini, il ronzio d'api, un fruscio di foglie, il grido della ghiandaia, il serpere d'un rettile. E là il nibbio che si bilancia sulle ali: qua una pica che stride, e su tutto un profumo di foglie ingiallite e di resina!

*Heiss war die Luft und alle Winde schliefen,*
*Und vor mir lag ein sonnig offner kaum,*
*Wo quer hindurch schutzlos die Steige liefen.*

(Calda era l'aria, tutti i venti tacevano, e innanzi a me giaceva un'assolato aperto spazio per dove i esntieri erano senza difesa).

Nella massa afosa della campagna — i particolari del paesaggio saettano e scompaiono appena suggeriti, con una mobilità luminosa, in quella diffusa barbagliante impressione di silenzio. Vibrazioni di luci, accordi di toni cromatici, contrasti di percezioni auditive, accenni di suoni arrivano ai sensi protesi e reattivi in un murmure sospeso ed indistinto. Tutti quegli umili particolari che emergono rapidamente dalla massa paesistica — sono come i melismi guizzanti, contrapposti, sovrapposti, in molte musiche contemporanee; direi quasi, è tutta un'attrazione e repulsione

di temi nella macchia generale del paesaggio; un decomporsi e ricomporsi immediato della vita naturale. Come grumi di colore, disposti a dare una impressione di forma o di luce, senza continuità di linee, affiorano in una spontanea animazione da un quadro abbozzato e in sè completo.

*Dann war's erreicht, und wie an Kirchenschwelle*
*Umschauerte die Schattenkühle mich.*

(Vi giunsi allora, e come alla soglia d'una chiesa m'avvolse una ombrosa frescura).

Dopo l'aspra calura del *sole pieno*, l'ombria nel bosco; la frescura riposante di contro ai riverberi fastidiosi della piena campagna. E il motivo della chiusa è buttato a risolvere lo stato d'animo, con una modulazione tanto più bella perchè ardita e non sciupata in inutili elaborazioni successive. Lo spirito del lettore, come quello del poeta, assapora fino in fondo l'inatteso refrigerio.

Accanto alla pittura del meriggio, quella della notte. La natura che traspare nel chiaro di luna; in un immateriale fluire di luce argentea, in cui i rumori si diafanizzano a poco a poco fino a perdersi in un mormorio indistinto — fino a confondersi con i profumi, coi colori impalliditi, con la luce che filtra attraverso le foglie ed i rami: più bianca, meno bianca...

*Wie liegt im Mondenlichte*
*Begraben nun die Welt*
*Wie selig ist der Friede,*
*Der sie umfangen hält...*

(Come giace sepolto nel chiaro di luna, il mondo; come bella è la pace che lo circonda!).

Un paesaggio aereo, direi; svuotato di materialità, e sentito nella chiarìa che è pace, come in una bianca piumosa staticità.

Alle chiazze violente e contrapposte di luce ed ombra nel meriggio ardente — subentra il pallore del plenilunio che smuore e langue in una dolcezza che fa svenire.

*Die Winde müssen schweigen,*
*So sanft ist dieser Schein;*
*Sie säuseln nur und weben*
*Und schlafen endlich ein.*

(I venti debbono tacere, tanto è dolce questo splendore; essi bisbigliano, si agitano, infine si addormentano).

Come in quel divino « chiaro di luna » della *Suite Bergamasca* di Debussy, la natura traluce blanda da un sottile velo argenteo, leggermente diafana; ferma liquida nel silenzio. I versi — come le note del musicista — sembrano non fluire, ma arrestarsi in un'estasi, in una beatitudine di contemplazione cristallina. Il poeta vive in un sogno leggero; ma ha tutti i sensi pronti a cogliere le sfumature, le voci più lievi. Al sensitivo acuisce la vita dei sensi lo stesso silenzio, quella stessa diffusa chiarità —, che rende più evidenti a lui il mormorio d'un'acqua tra il verde, un fruscio di foglie, un frullo d'ala: il fiatare stesso della notte, come l'alito lieve d'una donna amata. Tutte piccole vibrazioni che formano la melodia del plenilunio dai miti acquei bagliori: nel ritmo del respiro della terra che dorme — come sul tremolio largo di note in arpeggio. « Ein Atemzug, das Atmen der Sommernacht », in un ricamo di trasparenti ombre immobili e di riflessi perlacei.

E poi il mattino! con l'indistinto brusio nelle penombre fluide del crepuscolo: in quella verginea frescura avvivata appena dalle prime luci dell'alba scialbe e fredde. Un canto qua trilla: un altro là: uno, due gridi soltanto — è la voce del gallo silvestre, lontano...

*Goldstrahlen schiessen übers Dach,*
*Die Hähne krähn den Morgen wach...*

(I raggi d'oro saettano il tetto; cantano i galli desto il mattino).

D'intorno è ancora silenzio; gli uomini dormono, sognano...

*Sie schlafen immer, immer noch.....*

(Essi dormono sempre, sempre ancora...).

E — se è un mattino di primavera — egli lo sente battere alla finestra con le dita di rosa — «Morgenrot » — nel bisbiglio di passeri e di fanciulli; e con la luce festosa in cui ride la terra, gli arriva lo scampanìo lontano della Pentecoste:

*Singende Burschen ziehn übers Feld*
*Hinein in die blühende klingende Welt.*

(Giovani che cantano vanno oltre la campagna verso il mondo che risuona, che è in fiore).

O se dorme accanto all'amata — la gioia del risveglio è nella luce dorata che illumina la casa, nel bacio del giorno — suggello d'amore.

*Nun gib ein Morgenküsschen!*
*Nun schüttle von der Stirne*
*Der Traüme blasse Spur!*

(Dammi il bacio del mattino! Scuoti dalla fronte la pallida traccia dei sogni).

Le rose — continua il poeta — del tuo giardino sbocciano nella luce del sole: e si struggono dal desiderio di essere colte dalla tua mano:

*Sie können kaum erwarten*
*Dass deine Hand sie bricht...*

(Si struggono dal desiderio di essere colte dalla tua mano).

Spira da queste strofe che cantano la vita che sorge un che di virgineo, di bianca tenera frescura; i motivi appena bisbigliati in un murmure d'arpa misterioso — come quel tema freschissimo che sale dalle penombre alla luce danzante nella *Morgenstimmung* di Grieg. Un brivido di gioia che serpeggia, s'afferma, poi canta — e muore nei trilli delle rondini.

E c'è anche il crepuscolo nel canzoniere di Storm: con un senso delicato della luce discontinua, che s'attenua e scivola e colora di melanconia le cose: la poesia delle mezze tinte, delle penombre nostalgiche — tra voci che muoiono in lontananza, nel bosco, nella landa deserta — e il brusio dei passeri nel fogliame e il ronzare dei moscerini azzurri e il tremito leggero delle foglie: tutta una vibrazione che si va attenuando e prepara alla pace della sera. E come delicate contro la luce che muore le figure degli innamorati che si leggono nell'anima attraverso gli occhi pensosi — e bevono il loro fiato, silenziosi!

*Im Sessel du, und ich zu deinen Füssen,*
*Das Haupt zu dir gewendet, sassen wir...*
*Bis unsre Augen, ineinander sanken*
*Und wir berauscht der Seele Atem tranken.*

(Sedevamo, tu sulla sedia — io ai tuoi piedi, con il capo a te rivolto... Finchè i nostri occhi s'incontrarono — e noi bevemmo il respiro dell'anima, ebbri).

Come mesto e melodico il senso dello scorrere del tempo!!

*Und sanfter fühlten wir die Stunden fliessen...*

(E dolci noi sentivamo passare le ore).

E come suggestivo quel rivivere l'addormentarsi progressivo della vita; lo svanire lento dei suoni; il profumo delle viole che accompagna il partire del giorno come una nenia.

E l'ombra che scende: le forme evanescenti che oscillano come fantasmi: il senso della solitudine che guadagna con tono di mistero la natura!

*Der Tag war aus; schon vom levkojenbeet*
*Im Garten drüben kam der Abendduft;*
*Die Schatten sielen; bläulich im Gebüsch*
*Wie Nebel schwamm es.*

(Il giorno se ne andava; già di là, dalle aiuole di viole a ciocche nel giardino arrivava il profumo vespertino. Le ombre scendevano: come una nebbia azzura fluttuava nel boschetto).

Impressioni auditive e visive, che si assommano in una sintesi purissima di ingredienti estranei — a mostrare lo stato d'animo del sensitivo nella sua bella originalità; impressione cromatica o musicale.

Con la poesia delle ore del giorno, c'è anche quella delle stagioni. Chiazze, macchie. A volte, nel giro d'una frase, il poeta individua nel passaggio la stagione, impregnata dell'afflato emotivo del suo stato intimo: spesso egli fissa in una strofa il primo reagire della sua sensibilità al mondo esteriore. Una notazione di colore; un'impressione di suono — un corrugarsi appena della sua anima. Marzo — è sentito nel candore della neve che involge il paesaggio; ma nel freddo che persiste il poeta avverte già la fine dell'inverno; e tutto l'effetto poetico è in quel *Alleine noch* — « soltanto ancora » — che ci riporta ai mesi della stagione passata, con nostalgia; e con nostalgia ci fa presentire la primavera.

*Und aus der Erde schaut nur*
*Alleine noch Schneeglöckchen;*
*So kalt, so kalt ist noch die Flur,*
*Es friert in weissen Röckchen.*

(Guardano solo dalla terra le bucanevi ancora; così fredda, così fredda è ancora la campagna — che rabbrividisce nel bianco manto).

Altre volte è un serpeggiare lieve lieve di motivi brevissimi che concorrono direi polifonicamente a costruire la lirica. Luglio: un canto di ninnananna, il sole affocato della campagna, il grano che piega le spighe, le rosse bacche tra le spine... un'aria di benedizione nella natura; ma poi una domanda

*Iunge Frau, was sinnst du?*

(Giovine donna, a che pensi tu?).

L'ultimo tocco è come la velatura del quadro; l'errar vago dell'anima slana la scena, e le dà quell'apparenza di contemplazione estatica che concorre non poco al fascino della rappresentazione. Non di rado il poeta si indugia un po' di più; e ricama con un fare d'arabesco, a fili d'aria, il suo tema: dell'Aprile e della primavera.

*Das ist die Drossel, die da schlagt,*
*Der Frühling, der mein Herz bewegt...*

(E' il tordo che canta: la primavera che agita il mio cuore).

A questa frase di spunto — il poeta inserisce subito incisi mor bidissimi, che precisano con una delicatezza di piuma la scena, e la guidano diritta alla rappresentazione di fanciulli che raccolgono i fiori nella fossa del mulino per adornarne la primavera. E c'è un verso che segna la vetta...

*Das leben fliesset wie ein Traum.*

(La vita fluice come un sogno).

E' il tono fondamentale che colora dallo sfondo l'atmosfera paesistica, con una leggerezza di sogno.

Questa fine sensibilità — tutta intesa a cogliere e fissare nel verso fantasmi istantanei e fugaci — si rivela anche nella poesia patriottica di Storm, che non ha nulla a che fare con quella di altri poeti contemporanei — non distruggendo in lui, la praticità d'origine, la bellezza artistica. Anche nell'amore per il suo paese, nell'esprimere il suo anelito all'unione della sua piccola terra alla più grande patria — alla Germania — egli lascia fluire motivi nostalgici; e assume l'atteggiamento — ha ben notato l'Alfero — più di un contemplativo che di uno spirito attivo, perchè « era più capace di vivere intensamente l'ora tormentosa della sua patria, che di afferrare egli stesso un'arma ». I suoi canti sono suggestivi; spirano l'accortezza di chi contempla la lotta, ne sente la bellezza — ma ne prevede la fine amara. E' l'accortezza del vinto, che si sente già esule; che ha speranza, ma ha anche viva tristezza nell'anima — perchè la patria è perduta. La patria che Storm canta come la donna amata, con passione, con velata disperazione; e che irradia di un suo amore, che è amore per il paesaggio naturale, per la tradizione, per la storia, per la vita dello Stato; una visione in cui la terra, la famiglia, la nazione sono una sola cosa. C'è in *Ostern* — la poesia di Pasqua — una accorata voce umana che esprime un amore integrale: — che va dalla contemplazione amorosa e dolorosa della diga contro cui batte l'onda del mare, alla nostalgia della campana pasquale: dal senso di gioia che destan a primavera le allodole festose, all'odore salmastro che il mare diffonde intorno: particolari paesistici che nel verso finale che li racchiude vengono trasfigurati:

*Das Land ist unser, unser soll es bleiben!*

Perchè nella Patria si assommano. Nella Patria che è tutto: la natura e la vita nazionale: la tradizione paesana e lo squarcio di cielo che sorride sulle case, sui campi. Nella poesia politica di Storm non ci sono rulli di tamburo: l'atmosfera è sempre d'una diffusa melanconia, d'una profonda tristezza, nel cantare i morti sulle cui tombe vengono deposte le corone, e con i quali se ne vanno tante speranze...

*Mit Kränzen haben wir das Grab geschmükt:*

(Con corone abbiamo ornata la tomba).

o nel cogliere di lontano l'eco dei passi dei soldati stranieri che calpestano la sua terra:

*Sie halen, Siegesfest, sie ziehen die Stadt entlang;*
*Sie meinen Schleswig — Holstein zu begraben...*

(Essi fanno festa; vanno per la città; pensano di seppellire lo Schleswig-Holstein).

o in quel contrapposto lamentevole ma pacato, tra l'epilogo triste di quell'anno 1850 e la primavera che sorgerà intorno:

*Und durch den ganzen Himmel rollen*
*Wird dieser letzte Donnerschlag;*
*Dann wird es wirklich Frühling werden*
*Und hoher, heller, goldener Tag.*

(E per tutto il cielo passerà quest'ultimo colpo di tuono; poi verrà certamente primavera, e un chiaro, un lieto, un dorato giorno).

Il paesaggio è lo sfondo di questi stati d'animo. Accompagna, come un canto funebre, i *Gräber an der Küste*: l'odore salmastro — lo specchio luminoso dell'acqua che nel diffuso chiaro di luna getta il suo splendore sulle tombe sacre — l'anno che offre a formare corona i suoi fiori le foglie che cadono negli ultimi profumi circolanti nelle penombre d'autunno — sono come la cornice che il poeta chiude in quel verso:

*Auch dieses Sommers Kranz gehört den Toten.*

(Anche la corona di questa estate appartiene ai morti).

La voce dell'uomo e del poeta è sempre presente in quella del patriota: e la sua suggestione aumenta quando chi canta è esule — ed un esule che ha una sensibilità d'eccezione, pronta a cogliere anche nel lontano le più piccole voci del paese abbandonato — con i suoi ombrati angoli tristi di ricordi, col giardino sempre vivo nella memoria, e che a lui fuori della patria si colora di un color di fiaba, in quel suggestivo silenzio di crepuscolo sfiorato dalla luce che si spegne tra i fiori che esalano più intensamente il loro odore. E dietro la visione fantastica, in quella ombra monotona e languida — direbbe Verlaine — della melanconia del passato, spunta la realtà, la dura spinosa rappresentazione del presente, con la tristezza di un amaro risveglio. E con l'amara convinzione che lontano da quel cumulo di ricordi, da quelle macchie di paese che hanno l'impronta della storia di un cuore, di mille cuori, la vita non è possibile, l'uomo non vive.

*Kein Mann gedeihet ohne Vaterland!*

(Nessun uomo prospera senza la patria).

*
* *

Tale - nelle linee generali - la poesia di Storm sta tra l'ultimo romanticismo e l'impressionismo. Non mancano nel canzoniere elementi romantici: romantici sono i ricordi del passato, la nostalgia degli angoli remoti nella solitudine estiva, la *Dämonisierung* del paesaggio solitario, la predilezione per il *Künstlerromane*: l'avevano rilevato lo Schmidt e lo Schütze — che, tracciando con passione la figura dell'uomo, ne ha rivissuto con amore e acume anche il mondo poetico: l'hanno riaffermato il Meyer e l'Alfero. Ma nel superamento — è stato giustamente osservato — del dissidio tra l'idea e la realtà, è superato anche il romanticismo: il ricordo del passato, più che un angolo, un rifugio all'inquietudine del presente, diventa come un leit-motiv che accompagna nella sua vita il poeta profondamente nostalgico di temperamento. Anche se alle radici della sua anima passato e presente sono in contrasto, questo si risolve presto in un sospiro che non distrugge la realtà — ma la vela tutto al più di una leggera melanconia.

E' stato anche osservato che la poesia di Storm è realistica — e che il distacco maggiore dal romanticismo è in quell'appressarsi alla realtà da cui i romantici si allontanavano. Realistica infatti è la sua poesia che nasce da un contatto diretto con il mondo esteriore: ma alla parola *realismo* bisogna attribuire il significato che le davano e danno gli impressionisti — o i critici che dell'impressionismo si sono occupati: da Roberto de la Sizeranne a Jules Laforgue. Un uscire dall'afa dello studio per tuffarsi nella natura: il paesaggio che i romantici ingenuamente e a volte come fanciulli creavano nel loro io quasi una quintessenza del paesaggio di natura di cui sintetizzavano alcune note ideali — rivissuto e plasmato direttamente. Alla pittura creata alla luce artificiale dello studio — nei romantici, l'io chiuso in sè — sostituita quella fatta all'aria aperta: al sistema della *luce del Rinascimento* l'altro della luce solare. Da questo diverso punto di vista deriva il carattere diverso della lirica di Storm da quella di Eichendorf, dello stesso Heine da cui pure incominciò — dello stesso Mörike che pure amò. Storm è diverso da questi poeti, come è diverso Manet o Matisse o Pizzarro — Cremona o Segantini — dai coloristi del '400 o del '500. Un senso nuovo del colore e della melodia: che non hanno più carattere tonale, ma quello di vibrazione sonora o cromatica che si risolve in luminosità. L'impressione che si riceve dalla sua poesia è quella d'una modellatura a piccole masse di colore, che sono masse di luce che si decompongono in mille vibranti contrasti: piccoli tocchi rapidi e diversi sostituiti alle gradazione d'un unico tono: linee mobili e fuggenti su un piano ondulato, sostituite al disegno fermo ed accademico. Giochi di colore e di luce, impressione di forma, colti in un attimo, e perciò vivi in quelle piccole quantità melodiche o cromatiche che serpeggiano in una calda atmosfera, e assumono direi l'aspetto di grumi luminosi che contrastano in diverse direzioni. In Storm c'è assenza assoluta di elementi elaborativi, di oratoria poetica: che egli ha saputo schivare anche nelle liriche patriottiche, ove è facile scivolare: tutto è ricondotto alle notazioni rapide, alle fusioni, ai contrasti — alle giustapposizioni e sovrapposizioni — di quegli elementi naturali che il suo stato d'animo compone e ricompone sempre diversamente in *quei quindici minuti*, che — secondo un critico — debbono bastare all'impressionista per fermare il suo paesaggio.

In questo è la sua modernità: certi meriggi affocati mi riconducono con il pensiero al macchiaiolo Giovanni Fattori — certe slanature e velature della forma alla passionalità fioccosa del Cremona — quei piccoli tocchi di colori vivi e battaglianti a Segantini dei paesaggi alpini. Storm è un colorista: e melodico solo nel gioco del colore che ha un valore costruttivo, essendo in esso soltanto la ragione della sua poesia. Un colore, il cui tono si assottiglia leggermente in velatura di melanconia che gli dà una apparenza musicale; ed è fatto di risonanze nostalgiche, di armonie che vengon di lontano, di murmuri misteriosi, di tutti quegli *heimische Eindrücke* che il mare monotono del suo paese o la terra deserta e la deserta città evocavano nella sua natura lirica, a formare quella « *Stimmung elegischer unbesstimmter Sehnsucht* » che è la caratteristica del canzoniere e delle novelle. Storm, ha ben detto Meyer, era una di quelle « Lyrische Naturen, von so zarter und zugleich tiefer Sensibilität, dass schon in Jahren, die sonst noch vor dem « Aufblühen der Aussenwelt » liegen, sie Sich vollsaugen von Empfindungen für jede Stimmung, die sie umgbibt ». Natura sensibilissima, e appunto perchè tale mutevole: più pronta a passare da una vibrazione all'altra su una scala leggerissima d'impressioni, che capace di approfondire un solo stato d'animo. E questo è quanto di più caratteristico c'è in lui: la poesia cioè dell'abbozzo, che nel suo genere è finita e che in lui coincide con la pura liricità: ed è un suggerire al lettore l'impressione nella sua immediatezza, senza elaborarla. Anzi, il più delle volte, i momenti di una intuizione sono posti vicini come una serie di modulazioni senza anticipazione o preparazione intermedia: tanto più fresco l'accento lirico per questa primaverile immediatezza che non si sciupa nella logica eloquente dei paesaggi e dei contropaesaggi. C'è in Storm tutta la sensibilità e diciamo pure le forme dell'impressionismo musicale e pittorico dell'arte europea contemporanea, ma senza preoccupazioni intellettualistiche.

ITALO MAIONE.

# Un Carducci parnassiano?

La figura di Carducci, in ciò ch'essa ha di più grande e di più saldo, di più antico e di più umano, è lontana da questi nostri tempi decaduti e vili. Obliati o sprezzati i suoi ideail semplici, ed un po' ingenui anche, intorno alla vita civile e sociale; dimenticato il suo insegnamento umanistico, il suo laborioso e sapiente metodo critico, in omaggio alla moda filosofica e schematica di oggi; non compresa nè letta la migliore sua poesia: Carducci è un assente: e anzi a molti già riesce difficile spiegarsi l' ammirazione e l' entusiasmo che l'opera di lui ha saputo, in altri tempi, suscitare. Talvolta il suo nome ritorna, come è accaduto anche in questi mesi, nelle cronache, per obbligo commemorativo, o per altra occasione: ma si tratta quasi sempre d'un interesse meramente biografico, del vagheggiamento nostalgico e disperato **d'una vita più** semplice, più schietta, più appassionata. Tale è anche l'atteggiamento del Serra, nella sua commemorazione carducciana e nello scritto *Per un catalogo;* del Serra, che pure ha lasciato alcune delle pagine più belle e più sentite, tra quelle dedicate dai moderni a Carducci. Ogni giudizio preciso e chiaro sull'opera poetica, ogni distinzione tra parte e parte di quest'opera, che sarebbe già per sè una valutazione, son cautamente evitati. E infatti, a parte i saggi crociani, che appartengono ad una generazione più antica e più nobile, manca intorno al nome del Carducci quella moderna letteratura critica e quella relativa concordia di giudizi, che esistono invece intorno ai nomi di poeti più recenti e minori: Pascoli, D'Annunzio. Perchè Carducci appare a molti come il poeta che si legge nelle scuole, e che si *ammira a quindici anni*, nell'età in cui il nostro gusto s'appaga anche d'un'espressione approssimativa e retorica: e così il suo nome e la sua poesia sono abbandonati ai professori e agli accademici e agli studenti in cerca d'un tema per la loro tesi di laurea. E una tesi di laurea si direbbe anche, con la sua andatura *prolissa e sfiancata*, con la sua mole ponderosa, ma in gran parte inutile, il libro più vasto e compiuto dedicato al Carducci in questi ultimi anni, voglio dir quello di A. Meozzi.

Oggi il Petrini, in un suo opuscolo ricco e denso (1), mentre si propone proprio di mostrar le *ragioni* di questo distacco profondo che è tra l'età nostra e il Carducci, e anche di certe preferenze moderne rivolte alla parte più caduca e musicale e meno ricca di sostanza della poesia carducciana, porta intanto il suo esame direttamente sulle forme e sui modi di questa poesia, e offre alcuni criteri originali ed acuti di distinzione e di giudizio. Il lettore, che s'avvicina — inconsapevole dei meriti che vi son racchiusi — a quest'opuscolo del Petrini, rimarrà forse sconcertato della *Premessa* al volume, nella quale si ragiona in modo un po' vago intorno ad un problema del resto fra i più interessanti dell'estetica moderna; la possibilità cioè di costruire una storia dell'arte o della poesia, che non sia mera storia della vita morale, ma bensì storia del gusto, cioè dei mezzi stilistici e tecnici. E più rimarrà sconcertato forse dallo stile del Petrini, così rotto ed irrequieto, che talora riesce difficile seguirne la trama; stile che si rispecchia anche nell'insufficiente costruzione del libro, la cui tessitura non è concepita in modo compatto ed organico, bensì si avvolge su sè stessa e s'accresce, ma non senza inutili ripetizioni e deviazioni. Senonchè il lettore, che saprà superare questi difetti o queste difficoltà esteriori, si troverà di gran lunga compensato della sua fatica dalla ricchezza e dalla novità delle idee, che il Petrini propone e svolge in questo suo saggio. Egli muove da alcune pagine scritte dal De Lollis, con quella acutezza e quel garbo che eran consueti al Maestro di recente scomparso, nell'occasione di una nuova edizione delle opere del Berchet: nelle quali pagine *s'accenna* per *incidenza* al Carducci, descrivendo il passaggio dai *Gambi* alle *Odi Barbare*, come un progressivo distacco dal realismo romantico verso un ideale di perfezione costruttiva e classica. Il Petrini, pur accettando nella sostanza la linea ideale tracciata dal De Lollis, corregge profondamente e, a parer *nostro almeno, non senza* ragione il criterio di giudizio da lui offerto, descrivendo lo svolgimento dai *Giambi* alle *Odi* non già come un progresso verso la riconquista della tradizione classica, bensì come un dissolversi del mondo romantico, ricco di realtà e d'umanità, verso una ricerca di pure forme musicali e coloristiche, e cioè sulla linea del postromanticismo parnassiano e decadente.

Il Petrini disegna, a larghi tratti, la storia dello svolgimento poetico carducciano, ricollegandolo a quello più ampio e grandioso di tutta la nostra moderna letteratura. Il noviziato classicista del Carducci, quale ci appare nelle prime *Rime*, dovette — egli dice — fare i conti con il rinnovato senso realistico dell'arte bandito dai romantici del primo Ottocento. I quali, anzichè distaccarsi dalla nostra più vera tradizione letteraria, l'avevano in realtà continuata, riconoscendo come loro diretti maestri il Parini, l'Alfieri, il Foscolo; mantenendo le forme consacrate del « discorso profetico » — nesso armonico di poesia e di eloquenza guidato dalle leggi del gusto e della ragione raffrenanti i voli dell' ispirazione pura —; inserendo in queste forme antiche e classiche la vita e la *realtà dei tempi* nuovi, con un procedimento non diverso, se pure più consapevole e più sicuro, da quello usato dai poeti delle precedenti generazioni. Nonostante la sua poetica parnassiana, tutta intesa a rivalutare l'abilità tecnica e la costruzione formale, contro le abitudini facili e borghesi del suo *tempo* ,il *Carducci si* trovò almeno da principio a continuare l'opera iniziata dai grandi romantici, di inserire nelle forme classiche e tradizionali il nuovo realismo romantico, sulla strada cioè già percorsa dal Manzoni, o anche più direttamente dal Berchet. E, come la sua teoria schifiltosa e rigida s'opponeva a questi che giudicava ibridi compromessi, così sulla grande strada della nostra letteratura moderna egli giunse solo per via traversa, la via della satira e dell'invettiva, con i *Giambi*: al realismo infatti delle sue poesie satiriche, Carducci poteva trovare nella nostra tradizione letteraria illustri, se pur rari, modelli. Senonchè la nuova tecnica creata dal Carducci nei *Giambi* doveva più tardi progredire e svilupparsi autonoma, liberandosi dai vincoli della satira, ma conservando la sostanza realistica — materia di storia e di confessioni —, conservando le forme espressive nuove rudi e schiette, che rinnegavano le regole e i modi dell'arte classicistica nella sua solennità un po' generica. Tutta la poesia, per intenderci, della *Faida* e del *Comune rustico*, del *Parlamento* e del *Ça ira*, dell' *Idillio maremmano* e di *Davanti San Guido*, è poesia di storia o di confessione, poesia romantica, calata entro le forme più pure del discorso poetico tradizionale. « E' la rivoluzione berchettiana rifatta con mano maestra da chi veniva da lunga consuetudine con le lettere classiche nostre, e al romanticismo non s'era accostato, che attraverso la satira, attraverso i *Giambi* ». Il Carducci è dunque, nel suo momento migliore, quasi un Berchet più compiuto e più grande, e soprattutto più esperto e meglio legato alla nostra tradizione letteraria. Questa definizione del Petrini ci par suggestiva e, (ciò che più importa), nella sostanza, vera e profonda. E sarà bene citare ancora alcune parole sue: « Carducci chiuse con la sua poesia storica e di confessione il romanticismo italiano, per quel che ebbe in sè di esigenze realistiche, cioè per quel che ebbe di richieste profonde nell'arte. E lo chiude anche per quel suo raccogliere e rinnovare le passioni che furono dell'età che non capì nella sua giovinezza, quando era ancora un'età vicina. Poichè al fondo della poesia carducciana, a ricollegarla intorno ad una intuizione animatrice, che fonda gli elementi del pensiero a sollevarli all'arte, c'è la passione civile del romanticismo nostro ».

Ma nel decennio fra il '73 e l'83, e prima del *Ça ira* (che è un ritorno all'arte più grande), furon composte le maggiori tra le *Odi barbare*. Nelle quali lo spirito romantico del Carducci si metteva d'accordo con la sua poetica parnassiana. Le *Odi* infatti, ben lungi dall'essere un ritorno al puro classicismo, rappresentano l'esasperazione del sensualismo romantico, l'inserzione nel romanticismo italiano, che si era in fondo mantenuto fedele alla tradizione, del decadentismo europeo. Arte preziosa, chiusa nel compiacimento della sua bellezza; ricerca stilistica e musicale, che si vale di tutti i mezzi tecnici e preannunzia le maggiori raffinatezze dei poeti posteriori; « una lingua sensuale che vuole e sa godere di sè »; motivi puramente decorativi e lineari: gusto del particolare vagheggiato per sè a danno dell'impressione totale; lavoro di cesello. Le donne che compaiono nelle *Odi* sono statue immobili, lontane dai tumulti della vita; i ricordi storici bassorilievi freddi e composti. Il Petrini si sofferma ad analizzare i caratteri preziosi e decadenti di queste poesie un po' astratte e decorative, e ne descrive i modi tecnici (ricerca del colore, avvicinamento dei colori per creare col contrasto un barbaglio più vivace, gusto dei nomi proprii e nelle forme più rare e sonanti, comparazioni usate come meravigliosi strumenti retorici, immagini musicali « tendenti a creare intorno alla parola un sognante alone di risonanze ») modi tecnici che torneranno poi, raffinati ed isolati, nell'arte pascoliana e in quella dannunziana, dirette continuatrici delle *Odi Barbare*. In queste pagine dedicate all'analisi delle *Odi* la perizia critica del nostro autore mostra le sue doti più segrete e sottili, e realizza in qualche modo l'ideale bandito nella *Premessa* d'una critica direttamente stilistica e formale. Eppure in questa definizione delle *Barbare* il lettore sente, insieme con molto di vero, alcunchè d'esagerato e di frettoloso. Non già — si badi bene — che le *Odi* carducciane non rappresentino veramente, come sostiene a parer nostro benissimo il Petrini, l'estremo dissolversi della mentalità romantica in un mondo di pure forme. Ma si desidererebbe di veder meglio ricordato quel tanto di passione umana e civile che pur resta nelle *Odi* e dà un'unità profonda ai frammenti preziosi e decorativi e giustifica l' intonazione solenne e ieratica, che non troveremo più, o troveremo soltanto deformata e falsa, nelle poesie degli epigoni, D'Annunzio e Pascoli. Anche l'amore, che nelle *Odi* si dimostra, verso un mondo lontano e mitico di bellezza e di civiltà, di armonia e di grazie, è, sia pure stilizzato e reso più gracile, l'erede diretto della passione civile e umana che ispira la maggior poesia del Carducci. Vogliam dire, in una parola, che l'anima carducciana rimane, con tutta la sua primitiva forza di sentimenti, anche nelle *Barbare*, pur sotto le spoglie d'una tecnica preziosa e parnassiana, della quale a tratti anche rompe, con slanci e moti improvvisi ed esuberanti, le trame.

La linea dello svolgimento descritto dal Petrini è però nel suo complesso giustissima, e viene a dar le ragioni profonde d'un giudizio ch'era già, sia pur sotto forma d'impressione immediata, nella mente degli uomini di gusto, per esempio di Croce. Senza dire che essa vale a porre il poeta nel quadro generale della nostra storia letteraria, tra la grande esperienza romantica, della quale è diretto continuatore, e l'esperienza moderna sensuale e tecnica, parnassiana e decadente, della quale egli offre nelle *Odi Barbare* le linee direttive e i primi spunti d'ispirazione. Ma come si passa dalla poesia maggiore alla minore, dalle *Rime Nuove* alle *Odi?* Qui il metodo critico del Petrini rivela in parte la sua insufficienza: difetto voluto d'altronde e teorizzato dall'autore nella *Premessa* già ricordata. Invero ad un'analisi puramente tecnica, non integrata dall'indagine psicologica, sfuggono le ragioni profonde che guidano anche lo svolgimento esteriore e formale d'un'anima poetica. Del resto anche qui il Petrini offre degli spunti e dei suggerimenti preziosi (« La sensualità romantica nasce da un individualismo svolto in una dolorosa solitudine morale, in un doloroso crollo di passioni e d'affetti ») ma sono spunti e suggerimenti ancor vaghi e generici. Si vorrebbe veder l'anima del Carducci, studiata dall'interno e scrutata, a quel modo stesso che dal Petrini sono analizzati la forma e i colori della sua poesia. Noi crediamo che dalle due indagini complementari risulterebbe una definizione compiuta: con il che si risponde anche, in parte, alle *preoccupazioni manifestate* dal Petrini nella *Premessa*. Ma è inutile cercare quello che l'autore non ha voluto darci. E dobbiam pure riconoscere ch'egli ci ha dato molto, e che per la prima volta e definitivamente, nel suo opuscolo, troviamo descritti i modi della dissoluzione del « discorso poetico», forma classica della tradizione letteraria italiana, un capitolo cioè (come voleva l'autore) — e de' più importanti — della storia del gusto romantico europeo.

NATALINO SAPEGNO.

(1) DOMENICO PETRINI, *Poesia e poetica carducciana*, Roma, C. De Alberti, ed., 1927, pp. 131.

# Poetica pascoliana e poetica eopardiana

Caratteristico Pascoli dinanzi a Leopardi.

Miracoli di un realismo assorbito in una sicura visione appassionata, in cui nulla stona con tocchi troppo crudi, che attentino alla limpidezza della linea schiva di ogni punta troppo marcata, i *quadretti recanatesi* di Leopardi, di un artista che al romanticismo arrivava da una intransigente educazione classicista, e perciò sempre vigile a non violare la *generalità* della forma, sottratta, come in suo cielo più limpido, a ogni troppo vicina realtà.

Anche dove più la schifiltà classica si adattava ad accogliere toni più vivi, come nei versi sulla notte d'estate nelle *Ricordanze*, che piacevano a Pascoli proprio perchè qualche tono realistico si sforzava d'affiorare *con* più decisione: la *rana* querula per la campagna, la *lucciola* fra il verde delle siepi, i *cipressi* mormoranti il loro cuore alla notte nel silenzio della selva. Ma come tutto fuso, come tutto armoniosamente dimenticato nell'integrità del canto, in cui questo realismo, classicamente tornito e classicamente perfetto, s'intona pienamente al fondo dell'espressione: la rana *rimota, canta*, senz'altro; la lucciola *erra appo* le siepi; e prima dei cipressi i *viali odorati*. Realismo che passa sotto la mano livellatrice, ma anche formatrice, dell'artista consumato. Con più sicurezza altrove, nel *Sabato del villaggio*. Che a Pascoli non piaceva, e non poteva piacere, con pienezza di consenso. Il mondo recanatese (ma in che e perchè recanatese?) di Leopardi doveva un po' apparirgli come il suo mondo, ma senza gli echi di tutti i mormorii, senza le luci di tutti i colori.

La poetica, dice Pascoli, sviò dal cammino dell'arte Leopardi: era la poetica nostra da Dante.

« E io sentiva che, in poesia così nuova, il poeta così nuovo cadeva in un errore tanto comune alla poesia italiana anteriore a lui: l'errore dell'indeterminatezza, per la quale, a modo d'esempio, sono generalizzati gli ulivi e i cipressi col nome di alberi, i giacinti e i rosolacci con quello di fiori, le capinere e i falchetti con quello di uccelli. Errore d'indeterminatezza che si alterna con l'altro del falso, per il quale tutti gli alberi si riducono a faggi, tutti i fiori a rose o viole (anzi rose e viole insieme, *unite spesso più nella dolcezza* del loro suono che nella soavità del loro profumo), tutti gli uccelli a usignolo ».

« Poesia così nuova », la sua stessa poesia, quella di *Mirycae* e dei *Poemetti*, pensava Pascoli.

Ma vista con le preoccupazioni che Leopardi, un artista che dal gusto romantico educato al realismo, traeva solo qualche colore al suo classicismo, non aveva avute.

Ma Pascoli, *incalzava, riprendendo* il motivo dell'*Elogio degli uccelli*:

« Quante volte si sarà soffermato il Leopardi ad ascoltare quelle risse vespertine, risse sull'ora di scegliere il miglior posto per attendervi, con una zampina su, l'aurora! Egli amava « le più liete creature del mondo », il filosofo solitario. Pure nell'elogio che ne scrisse, non riuscì a infondere la poesia che sentiva in quello che egli chiamava lo « riso » in quella vispezza e mobilità per la quale egli le assomiglia a fanciulli. Ciò che ne dice, è troppo generico, lasciando che non è tutto esatto. Per quanto l'assunto del filosofo dovesse in quell'elogio contrastare al sentire del poeta, tuttavia noi vi desideriamo il particolare perchè sia e legittima l'induzione del filosofo e viva l'espressione del poeta. Ma non un nome di specie: tutti gli uccelli, tutti canterini ».

Leopardi non violava di realismi la limpidezza della poesia, fatta di materiali, tutti vagliati e controllati nella loro pienezza alla lingua della poesia nostra, che non era la lingua della prosa, perchè non sopportava neppure le tenui realtà che potevano affiorare nel discorso sciolto da ritmo.

Ma Pascoli non poteva voler sapere di distinzioni, e sicuro proseguiva:

« Nè molta varietà è, a questo proposito, nelle poesie: in una canta al mattino « la rondinella vigile » e la sera il « flebile usignol »; e il « musico augel » in un'altra canta il rinascente anno e lamenta le sue antiche sventure « nell'alto *ozio* dei campi »; e in un'altra è « il canto dei colorati augelli insieme col murmure de' faggi, e via dicendo ».

E molta varietà non doveva esserci e non poteva: il 26 giugno 1821, Leopardi, in uno di quei suoi pensieri che sapevano tanto di libri, ma spesso, anche, tanto di passione aveva appuntato:

« Allo scienziato le parole più convenienti sono le più precise ed esprimenti un'idea più nuda. Al poeta e al letterato per lo contrario le parole più vaghe ed esprimenti idee più incerte o un maggior numero d'idee », concludendo: « *Ho detto, e ripeto*, che i *termini* in letteratura, e massime in poesia, faranno sempre pessimo e bruttissimo effetto ».

Perchè la poesia si rivolge al *vago*, non quello del simbolismo, fatto d'un incanto di suoni che non lascia più presa alla precisione della realtà, ma quello che poteva uscire da una visione individuale il cui orgoglio era di ritrovarsi nella generalità d'una visione socialmente educata.

Non poteva esser altrimenti per chi voleva che dalla lingua parlata alla scritta si risalisse solo attraverso lo sforzo dell'arte: in un suo pensiero del 23 luglio 1823, a sei anni dalla *Lettera semiseria*, tutta pervasa dal tormentoso problema d'una letteratura popolare, quello stesso che anche nel più tardo Manzoni teorico si ripresenterà come problema della lingua, Leopardi scriveva ancora:

« Resta dunque per allontanare dall'uso volgare le voci e frasi comuni l'infletterle e condizionarle in maniere inusitate al presente... »; e, col suo fine sentimento d'umanista, d'un umanesimo che era pienezza di vita, si era chiesto:

« Questa *diversa* e *poetica* inflessione e pronuncia di vocaboli correnti che altro è per l'ordinario, se non inflessione e pronunzia antica? »

Così sempre, teorizzava, « in ogni lingua che ha linguaggio poetico distinto ».

Foscolo non la pensava diversamente e il povero Berchet s'era trovato impigliato a scrivere in una frase mal controllata della *Lettera semiseria* che altro è avere la libertà della prosa, « altro è lo stare ristretto ai confini determinati di un linguaggio poetico »; e Manzoni teorizzerà anche lui la differenza, con l'esperienza sopratutto della sua lirica, tutta in pieno della tradizione eloquente nostra. Per Leopardi e per Pascoli il nome scientifico, il termine non va: la parola, per Leopardi, nella poesia deve suscitare tutte le idee *concomitanti* che si sono legate ad essa nella sua vita nello spirito dell'uomo, invece « s'io nomino una pianta o un animale col nome linneano invece del nome usuale io non desto nessuna di queste idee benchè dia chiaramente a conoscer la cosa »; per il Pascoli: « Ora se vi provate a dire il nome proprio loro ecco che il nome di Linneo non va... »

Ma l'uno muoveva verso i particolari, vita delle cose e anima di ogni poesia, l'altro verso il generico che era in fondo, frutto di una visione individuale sì, ma che si sforzava d'agguagliarsi ad un perfetto piano, dove si smorzasse *ogni* concretezza troppo vivace. Pascoli non voleva sapere di confini alla sua libertà di poeta: la natura nell'infinita varietà sua, va tradotta tutta in canto, nell'arte. I termini del dialetto di Lucchesia che infittiscono di rarità contadinesche i *Canti di Castelvecchio* stanno lì proprio in nome della verità: « *ce fond d'hi-*

*stoire et de vérité*»: «Ci sono parolette che mai s'intendono. E' vero, sono i termini dell'agricoltore; e chi non è agricoltore, non lo sa: sono vive ancora dopo tanti secoli, su queste appartate montagne; e chi in queste montagne non è stato, crede che siano parole morte, risuscitate per far rimanere male lui. Ma no, non per questo io le rimetto in giro; bensì ora per amore di verità, ora per istudio di brevità».

*Amore di verità* e vicino *studio di brevità*, che voleva dire ricerca di impersonalità; l'espressione esatta nel termine stesso che tutti sanno, nella nudità sua.

Qui stesso: «Sì: lo scrittore o dicitore che spende due parole per un'idea sola è come l'uccellatore che spreca due cartucce per un solo pettirosso e non lo coglie». Cioè adeguazione, proprio come non voleva Leopardi del termine con la poesia. E il vago, l'indeterminato?, domanderebbe Leopardi.

Ma Pascoli voleva mostrare agli italiani «che possono molto spesso usare bellamente e rettamente in italiano vocaboli del loro, a torto ora prediletto ora spregiato, linguaggio materno», e il Leopardi appuntava in uno dei più ricchi suoi pensieri: «In verità i dialetti particolari sono scarso sussidio e fonte al linguaggio poetico e all'eleganza qualunque».

Il dialetto era qua e là spuntato nella fitta rete delle terzine dantesche, proprio perchè fatte dalla lingua della *Commedia*, ma tutta la tradizione nostra, lo notava Leopardi, lo aveva respinto, meno gli scoloriti imitatori, che non contavano proprio perchè imitatori.

Alle «voci e frasi comuni» che salgono nel verso bisogna dare un sapore letterario riportandole a forme già usate dagli antichi perchè «riescano pellegrine e rimote dall'uso e perciò producano eleganza».

Da qui una poesia senza le cose, come le intendeva Pascoli, per il quale Omero, il poeta della perfezione esatta, nativa come polla che rompe pur ora il seno della terra, lucente come l'alba del giorno sulle cose, «incartava sempre nel discorso una nota a cui riconoscere la cosa».

Anche Omero cercatore di cose, appunto perchè grande poeta e perchè non c'è grande poesia senza di esse.

In un pensiero del 16 ottobre 1821 Leopardi appuntava: «*Posteri, posterità* (e questo perchè più generale, *futuro, passato, eterno, lungo* in fatto di tempo, *morte, mortale, immortale* e cento simili son parole di senso e di significazione quanto indefinita tanto poetica e nobile, e per ciò cagione di nobiltà, di bellezza, ecc. a tutti gli stili». Quel che coincide con la poesia è la nobiltà, che vuol dire bellezza, che si raccoglie tanto più dove la parola più perde i suoi contorni nell'indefinito.

Ancora il 20 dicembre: «*Antichità, antico; posteri, posterità* sono parole poeticissime ecc., perchè contengono un'idea 1. vasta, 2. indefinita ed incerta, massime «posterità» della quale non sappiamo nulla, ed antichità similmente è cosa oscurissima per noi.

Del resto tutte le parole che esprimono generalità o una cosa in generale, appartengono a queste considerazioni».

L'indefinito si determina nel generale, in quello che sfugge ad ogni determinazione concreta, quello che risponde ad una sensibilità, che si fa orgogliosa del porsi come una sensibilità in cui di particolare, individuato, non c'è più niente.

Per arrivare alle cose, la perifrasi prima, intuizione nata da un'educazione letteraria, che era *insieme umana*, e poi forma rettorica.

Ma Hugo si vanterà:

*J'ai de la périphrase écrasé les spirales.*

*Generalità*: era ancora in Leopardi, ultimo figlio dell'umanesimo, l'universalità, che la poesia nostra aveva attinto dalla ragione fin dalle soglie del rinascimento: quella per cui Petrarca s'era provato a togliere dalla poesia d'amore del *dolce stil nuovo* ogni nota che avesse sapor locale, dando alla sua passione l'infinito sfondo di una natura che non vuole contorni precisi, per piegarsi ad accogliere l'incanto della voce del poeta.

E perciò Leopardi poteva copiare approvando questo appunto tolto a *De l'Allemagne* della Staël su un carattere della lingua tedesca: «La facilité de renverser à son gré la construction de la phrase est aussi très favorable à la poesie, et permet d'exciter, par les moyens variés de la versification, des impressions analogues à celles de la peinture et de la musique»; ma sottolineava l'ultima frase già così ricca della ricerca d'un valore musicale nella parola, commentando fra parentesi «impressioni vaghe». *Vaghe*, cioè nate da una realtà che tutti vedono, intorno a cui la parola rievoca sentimenti che ricorrono all'anima di tutti: la parola è bella per questa risonanza generale in cui si raccoglie il senso che secoli d'arte le hanno dato. La nobiltà più elevata è nella risonanza, più perfetta, in quella che nel generale assorbe interamente il caratteristico, che si pone come valore di poesia non per la via della realistica concretezza sua, ma per la via dell'espressione individualmente elaborata nella tradizione più viva.

E ora possiamo comprendere che volesse dire nell'appuntare: «vagheggiare, bellissimo verbo». Cioè qualcosa di diverso dalle cose belle in sè, attraverso la parola che conserva lo splendore della cosa, che sarà la gioia di un Gautier, di un D'Annunzio, lettori infaticabili del vocabolario, e anche di un Pascoli. Due poetiche, due gusti: Pascoli sa che «la poesia consiste nella visione di un particolare, fuori e dentro di noi»; Leopardi teorizza che l'«analisi delle cose è la morte della bellezza o della grandezza loro e la morte della poesia».

Pascoli, in cui è in pieno la crisi del romanticismo, cioè del realismo nostro fin allora restato una poetica mal risolta nelle sue premesse in una poesia, non poteva non concludere di Leopardi: «Ora da questi e simili esempi si potrebbe inferire (io pensava) che il Leopardi non fosse quel poeta che tutti dicono, perchè non colse quel *particolare* nel quale è per così dire, l'effluvio poetico delle cose, o non lo colse per primo».

E sia pure che poi volesse concedere: «Ma il nuovo e il vico vi abbonda».

DOMENICO PETRINI.

(Dallo studio di prossima pubblicazione: *Pascoli maggiore e minore*).

# Matteo Bandello

Bandello passa, nel comune giudizio, come il novelliere tipico del cinquecento, il più diretto erede del Boccaccio, e ad ogni modo, nell'epoca sua, il prosatore più vario, armonico e completo nell'arte di narrare. Ora, di questo giudizio, non è agevole rendersi ragione; specie a chi abbia assaporato la sàpida prosa dei toscani, non sarà così dilettoso muoversi traverso le complicate trame del lombardo.

Tutto ciò, del resto, non è per ora che impressione: Bandello (ormai sarà ammesso da tutti) va giudicato come Bandello e non — ad esempio — come Firenzuola. Resta, ad ogni modo, l'assenza quasi assoluta nel nostro, di quel rilievo, di quel tono gaiamente ironico, che lascia intender bene, nella sua natura di ripiego morale, i bisogni e le deficienze dell'epoca. Si tratta di una maggiore sensibilità, e forse, contro le apparenze, di una moralità maggiore nei toscani.

Su queste basi, si giunge agevolmente a escludere che la minuzia cronistica del Bandello possa derivare da interesse macchiettistico, o caricaturale, o insomma, da una attività (seppure ironica) che miri a porre in rilievo uno spunto umano individuale. Fatto e figura sono per il Bandello materia, non scopo di narrazione; nè il ritratto balza completo da pochi tratti, ma piuttosto, nell'andamento del discorso si scopre pian piano, quasi che le parole, piuttosto che costruirlo, facessero impaccio a una costruzione preesistente. E sono spesso figure scialbe (come quel don Faustino, ammaestrato poi da amore «mezzanamente letterato e bel parlatore, ma per altro tanto grosso e materiale che di leggiero se li sarebbe dato a intendere tutto ciò che l'uomo avesse voluto...») interessanti più che altro per una certa lor goffaggine naturale, accompagnata da lampi d'una grossolana e spesso involontaria malizia; come le sue donne, piene di languida mollezza, in balìa dell'avventura e del destino; personaggi tutti, riprendendo il primitivo discorso, che, nonchè *morali*, non sono poi neppure *furbi*, come le immaginazioni di molt'altri novellieri, i quali acutamente intuiscono in tale pratica qualità un motivo di interesse, un centro di congiunzione, sul quale proiettar l'attenzione del lettore.

Non ci deve quindi sorprendere, in tale clima spirituale, la larghezza di mosse, il rifarsi «ab ovo» di ogni novella; il che non è sforzo d'acclimatazione o ambientazione, ma un modo meramente estrinseco di esordire, modo di chi non ha fretta e non va diritto all'argomento come al più essenziale; modo tutto contrario a quello dei giovani o degli entusiasti, che passionalmente corrono a quel che han da dire, prima di chiaramente vederlo, schematizzandolo con energia. C'è nel Bandello una certa «senectus», un certo che di frateria, un gusto per gli aneddoti e i ripiochi e i pettegolezzi teologici, per certi eventi di predicazione o certi conflitti con i superiori ecclesiastici, che sono sì compiutamente la satira dei frati, ma come è data dalle cose stesse, ma non gustata sibbene vissuta. E qui appunto (anticipando da un argomento la conclusione di tutto il discorso) qui sta la tipicità del Bandello; in questo interesse scarso all'argomento, ma grande alla conversazione, in questo narrare per trascorrere *dolcemente* il tempo, in questo molle abito mentale.

*Ora, mi pare, comprendiamo meglio il girovagare della novella*, lo scarso rilievo delle parti, l'andamento stilistico carico e sommesso; pigro, insomma, non per deliberato proposito (artificio di tanta gaiezza toscana!) ma per abito mentale, per disposizione di natura. Ovvio che in simile clima non nascano facilmente capilavori, ovvio altresì che il meglio del nostro autore sia però nel rispetto sostanziale a questa sua qualità. Incapace di commuoversi, o di suscitare, nonchè il gigantesco epico riso, neppure lo scherno malignetto, gira però nei suoi periodi una certa linfa ricca e calma, attenta alle osservazioni se non emotiva, curiosa di sensazioni se non suscitatrice di curiosità. Quello strano carattere d'indifferenza che circonda le avventure delle sue donne, scambiate tranquillamente da un amante all'altro e passate magari tra cani inauditi, si caratterizza in un autentico interesse per il *caso* che le ha condotte in questo modo. Se il protagonista non è abile, non è passionato, o la sua passione è stata lungamente inutile (che è in fondo la stessa cosa) è la fortuna che si mette in mezzo, e dà, e toglie gli amori con un girare di eventi. Se il caso è straordinario o lacrimevole, meglio. In tale circostanza esso esce libero a proclamarsi tale; e allora si vedono, anche per Bandello, uomini e donne di passione e di virtù. Spiegheremo meglio tutto ciò in seguito. Per ora non impressioniamoci; ricordiamo piuttosto che il romanzesco che si fa in tale novella una parte così larga ha appunto come fonte l'amore per il caso da raccontare, *nuovo e proprio avvenuto*; quell'*incredibile ma vero* cioè che è il bisogno popolare di espandersi d'una fantasia troppo costretta in forme concettuali; ma limitato moralmente dall'ozio, esteticamente più che altro adombrato; e non dominato dall'ironia nè liberato dalla passione.

Pure (già lo abbiam detto) non mancano in questo atteggiamento momenti e modi di felice espressione. La sua prosastica sensualità, dopo aver dissolto l'interesse per l'uomo e il suo cuore, si attacca, oltre che alle vicende, alle cose, agli ornati. E' questa una sorte comune all'atteggiamento romanzesco, insoddisfatto di sè. Tutta una serie di casi burleschi (p. es.: Lo scolare che fa' sue una maritata e una vedova vicine senza che l'una s'accorga dell'altra) s'illumina appunto d'una allegria sensuale, un po' goffa e serena, che si dipinge sul grave periodo, facendovi un bellissimo vedere; così una sua certa bellezza lombarda veste le membra delle sue donne, gradevole e sorridente: «E in vero una bella giovine, riccamente addobbata, standosi il dì in un suntuoso e ben apparato letto, dal modo che stanno le donne di parto, fa un bellissimo vedere, e pare che senza dubbio raddoppi le sue bellezze; e tiene in sè un certo non so che di galante, che le dà mirabilmente, in tutti gli atti suoi, grazia». E con la stessa calma sensualità trascorre la grande scala degli avvenimenti umani, tutto descrivendo con sottile minuzia, arredi, paesi, e casi meravigliosi; crudeltà di sultani o di re barbari, o la vendetta della spagnola tradita che quasi tagliuzza a brani il seduttore, o quella del frate sulla cortigiana, o l'altra del Lercari genovese che per un affronto manda all'Imperatore di Costantinopoli vasi pieni di nasi mozzi de' suoi sudditi; trame ricche di spunti emotivi senza dubbio, ma d'una emotività tutta superficiale o sensuale, che non trae di sè stessa altro partito che di far rabbrividire, e non si sviluppa mai in tormento del narratore. La stessa sua compassione dei casi lacrimevoli e crudeli, quel sentimentalismo che è base di tante sue ideazioni, è piena appunto di questo interesse sensualistico, che altera la semplice pietà che nasce dalle cose (lachrimae rerum) coprendola d'addobbi vistosi. Una fanciulla violata si getta nel fiume? (e nella scena della disperazione, la minuzia del Bandello involontariamente si fa commossa). Essa si veste di bianco e viene poi seppellita in un sepolcro di bronzo (sono questi elementi di colore che finiscono per costituire il fondo e ingombrare di sè la novella). Due amanti, dopo lunghi errori riuniti, vedon finir la lor vita? E' certo che morranno la prima notte d'amore, uccisi dalla folgore. Vasto è il campo imaginativo del Bandello, ma liscio, senza luci e senz'ombre.

E tuttavia (riprendendo con miglior conoscenza di causa un discorso interrotto) son proprio qui, al limite di questo spirito, connesse se non uniche, le ragioni della fama e dell'arte (fin dove può giungere) del Bandello. Infatti, come da una parte il racconto avventuroso e popolare s'acquista un pubblico vasto (e così lo stile non scabro); d'altronde, nella calma astensione dagli artifici, in una ampia, generica sensualità, che circonfonde tutti gli oggetti del suo racconto (donne, paesi, vicende) scivolando infine (ma dove si va a cacciare il sentimento) in un pio sentimentalismo, è pur la nota più schietta dell'arte sua. E il Bandello, tra i prosatori *oziosi* dell'epoca (gli *attivi* — Machiavelli, Castiglione — sono poi anche *pensatori*) è pure il più *sincero*; più sereno e definitivo, senza falsa eccitazione, lo sguardo attento e chi ascolta, per non offenderlo col sostituirsi al suo racconto.

ALDO GAROSCI.

# Letteratura russa

## Stepàncikovo

Dopo *I fratelli Karamàzov*, Alfredo Polledro ci offre la traduzione di un «romanzo umoristico» di Fiodor Dostojevskij: *Il villaggio di Stepàncikovo e i suoi abitanti* (Torino, Slavia, 1927). Dostojevskij che ride, dichiarato persino in copertina, non può essere che una rivelazione quant'altra mai suggestiva.

Ma quanto turbamento e quale sottile malinconia non penetra nell'anima se si percorre d'un sol fiato questo romanzo! Dostojevskij resta Dostojevskij, con qualche forte tara in peggio; giacchè quella piccola vena umoristica, quasi un sottile filo a traverso una rete fittissima, che circola nelle opere maggiori, ingrandita di proposito, anzi gonfiata in Stepàncikovo, perde il suo tono giusto e ci riporta ad altri pensieri Difatti, in questo romanzo del 1859, a nulla, o ad altro, vale il deliberato proposito di mettere sossopra, con furia indiavolata di giocondità, quella sua casa ideale, che conosciamo nella tormentata eppure così solida architettura.

*Stepàncikovo* è un romanzo la cui azione fondamentale si svolge in una casa della Russia zarista in due sole giornate: ma quali giornate! Immaginate Dostojevskij dei *Karamazov* o di *Delitto e castigo*, immaginatelo preso dal demone, o dal capriccio, di creare un grottesco, e ditemi in quale vortice non si esalterà in tutto il romanzo. Ma il grottesco non sorge; il riso muore in gola; e l'umanità malata dostojevskiana mostrerà i suoi cenci sul tavolo anatomico.

In casa di un possidente di seicento e più anime — ex-colonnello, vedovo, con due figlioli, — piombano, come la maledizione, la madre — vedova, generalessa a cinquant'anni, stupida e viziosa — e il suo ex-buffone, Fomà Fomico, sottospecie di grand'uomo, di *martire*, di custode della morale, ma in realtà vizioso, sensuale, stupido e vanaglorioso sino alla crudeltà. Il povero colonnello, che è una persona d'oro, ma debole e devoto alla madre, è messo a tutte le torture e le umiliazioni da questo Fomà, che lo convince di «egoismo sfrenato», di amor proprio imperdonabile, d'immoralità ecc., mentre invece tiene in casa un folla di parassiti e di prepotenti, ai quali non cessa di chiedere continuamente scusa, ritenendosi da loro beneficato. Eppure non è uno sciocco benchè abbia un vera venerazione, quasi di annichilimento, per il solo nome della «scienza», che vede rappresentata nell'ignorante Fomà; e in fondo è un uomo desideroso di pace e di amore. E ama, infatti, riamato, una fanciulla povera da lui cresciuta, e tenuta in qualità di governante, che è bersagliata da tutto *l'entourage*. Ma Fomà e la madre gli vogliono dare in moglie una pazza zitella ricchissima, ch'egli del resto sposerebbe, pur di vedere nella propria casa la fanciulla che ama. Pensa, allora, di darla in moglie a un suo giovine nipote, che è lo stesso che racconta la vicenda. Ma le cose si complicano: quella che dovrebbe essere la sua fidanzata scappa con un profittatore (che del resto, non riesce a sposarla), e la governante non vuol saperne del nipote. Scoperti da Fomà (il martire che fa la spia), in un momento di innocente abbandono amoroso, il colonnello e la fanciulla sono messi a una dura prova dal loro persecutore, che li umilia dinanzi a tutta la famiglia. Se non che il miserabile Fomà questa volta non ha calcolato su l'unico elemento vivo e puro che domina questo racconto, cioè l'amore pieno, assoluto nel cuore del bistrattato colonnello. Questi infatti, che s'è sottomesso a tutti i volgari capricci del parassita, e si è persino umiliato a chiamarlo «eccellenza», scatta con la violenza del temporale quando viene offesa la sua donna, afferra il miserabile per le spalle e, in mezzo all'assemblea atterrita, lo butta fuori della porta. Ma Fomà, fatto un cencio dalle botte e dalla pioggia che si è scatenata in Stepàncikovo, è ricondotto in casa e, pur continuando i suoi capricci, la lezione eloquentissima lo ha rifatto, onde egli stesso, pur declamando secondo il solito, celebra il fidanzamento dei due innamorati, e nella casa ritorna la serenità.

Un racconto, come dicevo, tenue, che corre senza una sosta, come precipitandosi di continuo nella catastrofe, e di continuo riprende velocemente la volata in una serie d'incidenti piccoli, futili, ridicoli, senza soluzione. Il valore di *Stepàncikovo* consiste nei «caratteri» scoperti con analisi implacabile e sottile, che, per la stessa insistenza dello scrittore su l'elemento negativo di ciascuno, s'incidono nella mente e acquistano la forma ridicola del burattino. Ma in sostanza il ridicolo non deriva tanto dalle situazioni e dai casi narrati quanto dalla malattia di ciascun personaggio. Fomà è un miserabile pestato sotto i piedi dalla gente più piccola, in tutta la sua vita: è un falso letterato e un falso uomo, che, coll'occasione finge e finisce per credere (benchè mai interamente) di essere un grande pensatore e moralizzatore; e attorno a lui si muovono una dozzina di maniaci, su cui si elevano soltanto le anime innamorate del colonnello e della sua governante, per quanto avvolte di ridicolo. In sostanza queste figure sono dominate dalla stessa legge interiore che muove le altre più grandi figure dostojevskiane: legge inesorabile che segna ciascuno col marchio della passione che gli brucia dentro, e che si svolge con un suo determinismo non molto conseguente con quel fondo spiritualistico di redenzione che agisce nel miglior pensiero dello scrittore. Ciascun essere è la marionetta della propria passione, che lo conduce a rovina o lo fa santo, lo rende venerabile o misero zimbello. Ironia, dunque, non umorismo.

Ed ecco perchè i personaggi di questo romanzo non sono giocondi, ma ridicoli, come sono ridicoli i maniaci, i quali in realtà non sono che degli sventurati. E non era forse di questa specie — tragicamente ridicola — anche Karamanzov padre? Se non che in *Stepancikovo* manca il *pathos* drammatico, ma si avverte subito che, se Dostojevskij non l'evitasse di proposito, scoppierebbe sin dalle prime battute; giacchè drammatico era il genio, che non sapeva ridere che per disperazione.

VITO G. GALATI.

*Direttore responsabile* PIERO ZANETTI

S. A. UNITIPOGRAFICA PINEROLESE - PINEROLO 1928